

2013 예술로 가로지르기 섬머아카데미

주최 주관 경기문화재단, 경기창작센터
후원 아트인컬처
협찬 sk 텔레콤
협력기관 창동창작스튜디오, 금천예술공장, 난지미술창작스튜디오

+

총괄 양원모
기획 백기영
어시스턴트 이현
인턴 조현대, 이유림, 이현주, 정해련, 김은지, 최다승
업무협력 박정호, 임은옥, 이진실, 고유라
자원봉사 양희찬, 조경희
IWO 국제워크캠프 김도희, 김소정, 허동혁, 전성주, 오소윤, 김재연, Ngai On Na, Jo-Lin Yang,
Yip Chun Yu, Furia Gianna, Vaquette Clelia, Artur Martinez Puga,
Ines Paloma, Ron Ozores, Rachida Benabbou, Grutzner Daniela,
Zhuldybina Iuliia
사진 촬영 박준식
동영상 촬영 포도포도넷(podopodo.net), 전룡, 양희성
홍보 김영대, 이학성
협찬 백승원, 강수연, 김수진
자료집 디자인 커넥션이드

+

경기문화재단 442-835 경기도 수원시 팔달구 인계로 178 (인계동 1116-1)
T 031-231-7263
F 031-236-0283

+

경기문화재단 <http://www.ggcf.or.kr>
2013섬머아카데미 <http://summeracademy.ggcf.or.kr>
트위터 http://twitter.com/ggcf_kr
페이스북 <http://www.facebook.com/ggcforkr>
블로그 <http://blog.ggcf.kr>

2013 섬머 아카데미 인사말

엄기영

경기문화재단

대표이사

문화를 창조하는 마법의 힘

안녕하십니까?

경기문화재단의 엄기영 대표이사입니다.

지루한 장마도 지나고 이제 무더운 한 여름이 시작되었습니다. 바다로 산으로 모두들 피서를 떠나는 시기에 여기 경기창작센터에서 예술을 위해 열기를 불태우는 여러분들을 만나 뵈게 되어 반갑습니다. 저희 경기문화재단은 이곳 경기창작센터를 비롯해서 총 10 개의 박물관, 미술관 및 산하 기관을 운영하는 경기지역 문화예진흥 기관입니다. 그 중에서도 이 경기창작센터는 문예 진흥의 토대가 되는 예술가들을 지원하고 활발하게 창작할 수 있는 스튜디오 시설 및 프로그램을 지원하고 있는 매우 중요한 기관이라고 하겠습니다. 많은 직원들의 노력으로 2009년 10월 개관한 이 경기창작센터는 올 봄에 비로소 3차 리모델링을 걸쳐서 지금의 모습으로 자리 잡게 되었습니다. 바닷가 고즈넉한 이 아름다운 공간이 예술가들의 창작의 진원지가 될 수 있도록 여러분의 많은 격려와 지지를 부탁드립니다.

저는 경기문화재단의 대표로 취임하면서 문화예술을 통해서 우리의 삶이 마법과도 같이 행복한 삶을 가꿀 수 있는 세상이 되기를 바라는 마술적 큐레이터 ship(Magical Curator ship)에 대해 제안한 바 있습니다. 오늘날 사회의 각 영역이 극도로 분화되고 분화된 영역들끼리 융합과 교접이 일상화 되는 상황에서 문화와 예술은 그야말로 이 모든 영역의 움직임을 통찰하고 창조적인 힘으로 이들 영역에 활기를 불어넣는 핵심적인 요소가 되었습니다. 그래서 새 정부도 문화를 통한 융성이니, 창조적인 경제니 하면서 그동안 경제발전 위주의 정책에서 문화를 통한 삶의 질에 대한 제고를 고민하고 있는 것 같습니다. 이런 저런 정황들을 보아 아시는 것처럼, 그동안 우리 사회가 모범으로 삼았던 기업인, 또 새로운 과학기술로 국가경제의 보탬이 되었던 과학자들보다도 더 중요한 국가

미래에 중요한 존재가 되었습니다. 이제 예술가들은 기업 경영의 일선에서 소비자의 문화적 성향을 분석하거나 새로운 상품생산의 방향을 결정하는 중요한 조언자가 되고 있으며, 국가 공공기관의 운영에 있어서도 경직되고 관료화되는 것을 방지하기 위한 다양한 문화예술 프로그램의 제안자가 되어 경기창작센터에서도 운영하고 있는 공무원들의 연수를 주도해 나가기도 합니다.

앞으로도 지속해서 이와 같은 행사를 통해서 다양한 상상력을 가진 예술가들의 만남의 장을 제공하고 이를 통해 여러분들이 보다 자유롭게 활기차게 여러분의 창작의 나래를 펼쳐 나갈 수 있는 기반이 될 수 있도록 노력하겠습니다. 이 아카데미에 신청하시면서 가지셨던 여러분의 소망이 4박 5일 동안의 과정을 통해서 충실히 성취되실 수 있기를 기대합니다.

기획의 글

2013년 예술로 가로지르기 섬머 아카데미를 기획하면서

오늘날 동시대 예술은 개인의 창작을 넘어서 예술의 사회적 관계를 기반으로 확장되고 있다. 최근에는 거기에서 더 나아가 ‘창조경제’ 나 ‘문화융성’ 이니 하는 국가정책의 기본적인 원동력과 자양분으로 인식되기에 이르렀다. 하지만, 거기에는 정작 창조적 사회가 어떻게 이루어질 수 있으며, 창의적 상상력은 어떻게 만들어 지는지에 대한 본질적 질문은 결여되어 있는 것이 현실이다. 엄밀하게 살펴보면, 동시대 예술은 이제 그 자체로 장르별, 국가별, 성적 구별이 불투명해졌으며, 이 경계영역은 흐름거리는 영토로 유동하고 있다. 따라서 동시대 예술은 하나의 교차점이자 플랫폼이며 여러 경계들이 공유되는 영토가 되었다. 이 유동하는 영토를 감각적으로 분할하고 재배치하는 것이 오늘날 예술가들의 작업이자 실험이 되었으며, 이와 같은 상상력은 국가정책의 구조화된 시스템을 재배치하는 정치적 상상력을 동반한다.

올 여름 국내에서는 처음으로 동시대 예술을 가로지르는 섬머아카데미를 경기창작센터에서 오픈한다. 이 섬머아카데미는 경기창작센터 설립 당시부터 계획되었던 사업이었지만, 시설을 완비하는 데까지 시간이 소요되었으며, 3차 리모델링을 완수하면서 여러 사람들이 한 번에 숙박하면서 진행하는 여름캠프가 가능해진 것이다. 젊은 작가들을 선발해서 국제적으로 발돋움하기 위해 지원하는 레지던시 사업에서 매해 여름이면 작가를 지망하는 청년들에게 어떻게 예술가로서 살아갈 수 있는지 그 가능성을 확인하는 교육프로그램은 꼭 필요했다. 그렇기 때문에 이 섬머아카데미를 오픈하는 감회는 남다르다. 이 행사에는 작가만도 30명, 강연자만 11명이 국내외에서 초대됐다. 다행히도 홍보 두 주 만에 200명이 선착순 마감되었다. 초대된 강사들이 그야말로 요즈음 동시대 예술현장을 대표하는 작가들이어서 일 수도 있지만, 젊은 작가들과 예술대학 학생들이 이와 같은 프로그램에 목말라 있다는 반증일 수도 있다.

또한, 이 섬머아카데미에서는 대학에서 전문 교육을 받은 예술가들뿐 아니라, 동시대예술에 관심을 갖고 있는 다양한 분야의 관계자들이 모여서 예술창작과 관련된 학제적이고 장르 초월적인 워크숍들을 진행하고 참여한 작가들이 국내외로 활동하면서 얻은 경험을 나누는 시간을 갖게 될 예정이다. 매일 다섯 개의 섹션으로 나누어서 진행되는 이 워크숍은 무엇보다 예술가들이 어떻게 예술을 통해 자신이 접하고 있는 사회를 가로지르는 것인지에 대한 미학적이고 정치적인 논의들이 준비되어 있다. 라운드 테이블 1은 안무비평가 김남수의 기획으로 둘째 날 전체 프로그램을 이어갈 예정인데, 최근 탈식민주의 논의를 넘어서 전 지구적 사유를 확대할 수 있는 대칭성 인류학에 대한 신범순 서울대 교수와 박문호 뇌 과학자의 라운드 테이블로 연결될 예정이다.

최근 이러한 연구방식으로 작업을 지속하고 있는 박찬경과 국악작곡가 이태원의 대담도 흥미를 끈다. 라운드 테이블 2는 아트스페이스 풀의 김희진 디렉터가 주관하고 있다. 예술 안에서 생 정치의 가능성을 타진하는 세 번째 날 프로그램은 철학자 이진경으로부터 시작해서 생 정치의 연대적 가능성을 타진하는 작가 김용익과 구나연의 대담 그리고 “우리들은 왜 끈질기게 작업하는가?” 라는 주제의 토론을 통해서 작가로 살아가기의 어려움과 보람을 동시에 논의하는 자리가 될 것이다. 세 번째 날에는 미디어를 기반으로 테크놀로지가 어떻게 우리 삶에 영향을 끼치고 동시대 예술의 지형을 변화시키고 있는지를 진단한다. 특히, 그래피티 미디어 랩을 운영하고 있는 제임스 파우더리와 방&리가 자신들의 작업에서 고민하고 있는 미디어 사회의 정보와 이를 기반으로 하는 오픈소스 사회의 가능성에 대해 새로운 제안을 해줄 것으로 기대한다. 마지막 날에는 독일의 쿤스트 포럼의 필자로 활동하고 있는 평론가 하인츠 슐츠가 ‘민주주의와 주문예술’ 이라는 주제로 이른바, 공공예술에서 자주 등장하는 예술가의 자율성과 민주주의의 문제를 다루며, 최근 국가나 정부기관에서 제안하는 예술프로젝트에 참여하는 예술가들의 주문예술에 대해 논의할 예정이다.

최근 한 사설 해병대 캠프에서 일어난 사망 사고로 인해서 군대식 여름캠프 프로그램들이 도마 위에 올랐다. 무엇보다 유산독재를 연상시키는 해병대 캠프는 최근 우후죽순처럼 생겨나 호황(?)을 누리고 있는데, 이 캠프에서 사용되는 교육이란 군사문화 학습의 공간이 되는 ‘상명하복’ 과 ‘극기’ 다. 88만원 세대로 대표되는 이 나라 젊은이들에게 가르쳐야 하는 것이 비단 이것뿐일까? 그도 그럴 것이 스스로 자신의 삶을 결정하기 이전에 과거에 비해서 더 제도화되고 위계질서가 명확해진 사회에서 젊은 세대가 지켜야 할 미덕이란 ‘상명하복’ 과 ‘극기’ 뿐 일지도 모른다. 역설적으로 청년실업 문제나 오타쿠 같은 청년 폐인들이 넘쳐나는 요즈음 상황을 보면, 기성세대들의 눈에 요즈음 청년들은 패기도 없고 낙약해 보일 수밖에 없다. 시쳇말로 ‘요즘 애들은 군기가 빠졌다!’ 는 식의 권위적인 시선에 길들여진 청년들은 자율적인 삶을 기획해낼 수 없다. 아무쪼록 이 섬머아카데미를 통해서 그동안 대학교육에서 부족했던 것들을 보충할 수 있는 새로운 만남이 이루어지기를 기대해 본다. 백남준이 자신의 예술세계를 구축할 수 있었던 존 케이지와 같은 중요한 작가와의 만남이 있었던 것처럼 이 섬머아카데미에 참여자들과 역사적인 만남을 이어갈 수 있기를 기대해 본다.

백기영

경기문화재단 문예지원팀

수석 학예사

행사장 안내도



- 다목적홀: 섬마루강당
- 식당: 섬마루강당
- 숙소: 창작스튜디오 3
- 야외 공연장: 섬마루 극장
- 운동장
- 세미나 실 & 교육관: 각 공간, 추후공지

index

- 2013 예술로 가로지르기 섬머아카데미 인사말 /p4
- 기획의 글 /p5
- 행사장 안내도 /p6
- 일정표 /p8
- 강연
 1. 김훈(소설가) /p11
 2. 김홍희(서울시립미술관장) /p12
 3. 박찬경(시각작가, 영화감독) x 이태원(국악 작곡가, 고물동인 대표) /p15
 4. 김남수(안무 비평가) /p21
 5. 신범순(서울대국문과 교수) /p24
 6. 박문호(뇌과학 전문가) /p34
 7. 김용익(작가) x 구나연(평론가) /p35
 8. 이진경(철학자) /p39
 9. 제임스 파우더리(문화행동가) /p55
 10. 방자영&이윤준(미디어 아티스트) /p56
 11. 하인츠슐츠Heinz schuetz(미술사가) /p63
- 라운드 테이블
 - 1: 암각화와 뇌과학이 예술의 잠재성에게 수작결기
진행: 김남수 / 패널: 신범순, 박문호, 박찬경 /p65
 - 2: 우리는 왜 끈질기게 작업하는가?
진행: 김희진 / 패널: 노순택, 정은영, 김상돈, 임흥순 /p68
- 섹션 워크숍
 - A: 심보선(시인,사회학자), 안은미(무용,안무가), 정연두(시각작가)
함성호(건축가,시인), 최석규(공연기획) /p72
 - B: 양아치(미디어아트), 김홍석(다원예술), 박민희(전통)
함경아(시각작가), 김현진(큐레이터) /p77
 - C: 오인환(시각작가), 조윤석(문화기획), 최정화(시각작가)
정은영(영상미디어), 김희진(큐레이터) /p82
 - D: 배영환(시각작가), 조전환(목수), 임민욱(다원예술)
이영준(기계비평가), 홍성민(다원예술) /p87
- 작가 프리젠테이션

경기창작센터 입주작가: 박형렬, 염지혜, 이혁준, 조재영, 최해리, 박용선 /p93

해외작가: Alan Butler(아일랜드), Tamas Szvet (헝가리)
Jaroslav Varga(체코), Juraj Gabor(슬로바키아) /p95
- 공연 개막공연: 인서트코인 (INSERT COIN)과 퍼클 (FUKKEUL) /p98
폐막공연: 비주얼 아트그룹 VWX /p99

일정표

8/5 월

8/6 화

7:00		
8:00		7:30_ 아침식사 및 오전 자유시간
9:00	9:00_도착, 방 배정 10:00_개회사	
10:00	10:00_강연 1 세상에서 글쓰기 _김훈	9:30_ 강연 3 2인 대담 _박찬경, 이태원
11:00	11:20_ 강연 2 21세기 미술관의 비전과 과제 : 포스트 뮤지엄 _김홍희	10:50_ 강연 4 1930년대 작가들의 공통점 _김남수
12:00	12:20_ 점심식사	12:00_ 점심식사
13:00		
14:00	14:00_ 섹션 워크숍 A A-1. 심보선 A-2. 안은미 A-3. 정연두 A-4. 함성호 A-5. 최석규	13:30_ 섹션 워크숍 B B-1. 양아치 B-2. 김홍석 B-3. 박민희 B-4. 함경아 B-5. 김현진
15:00		
16:00		16:10_ 강연 5 숲 속 공주의 잠과 꿈 _ 신범순
17:00	17:00_섹션 별 자율 모임	17:10_ 강연 6 뇌 속의 내부 섬광 _ 박문호
18:00	18:00_ 저녁식사 겸 파티	18:10_ 저녁식사
19:00	19:00_ 개막공연(파티)	19:30_ 라운드 테이블 1 암각화와 뇌과학이 예술의 잠재성에게 수작결기 _진행: 김남수 / 패널: 신범순, 박문호, 박찬경
20:00		
21:00		
22:00		
23:00		

8/9 금

9

프로그램 세부소개 — 주제강연

8/5

1. 김훈(소설가)

: 세상에서 글쓰기

2. 김홍희(서울시립미술관장)

: 21세기 미술관의 비전과 과제 〈포스트 뮤지엄〉

8/6

3. 박찬경(시각작가, 영화감독) / 이태원(국악 작곡가, 고물동인 대표)

: 2인 대담

4. 김남수(안무 비평가)

: 1930년대 작가들의 공통점 (임충섭, 주재환, 백남준, 김창렬,
김구림, 이병복, 윤이상, 이응로, 백수남)

5. 신범순(서울대국문과 교수)

: 숲 속 공주의 잠과 꿈

6. 박문호(뇌과학 전문가)

: 뇌 속의 내부 섬광

8/7

7. 김용익(작가) / 구나연(평론가)

: 생 정치의 연대적 가능성

8. 이진경(철학자)

: 러시아 구축주의 건축과 감각의 혁명

8/8

9. 제임스 파우더리(문화행동가)

: 평등한 기술을 위한 사회 오픈 소스 미디어 랩

10. 방자영 & 이윤준(미디어 아티스트)

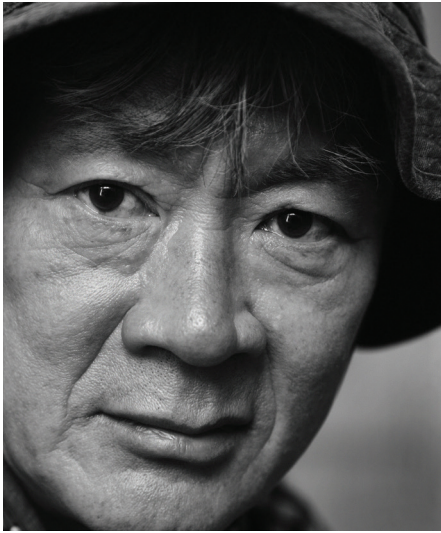
: 악마는 디테일에 있다. (The devil is in the details.)

8/9

11. 하인츠 슐츠 Heinz Schuetz(미술사가)

: 민주주의와 주문예술(Auftragskunst)에 관하여

01: 여는강연



세상에서 글쓰기

김 훈

소설가

● Lecture
강연

김훈 소설가는 1948년 서울에서 태어났다. 한국일보, 국민일보, 시사저널, 한겨레신문에서 오랜 기간 기자로 활동했으며, 현재 소설가 겸 자전적 레이터다. 에세이 「풍경과 상처」 「내가 읽은 책과 세상」 「선택과 옹호」 「문학기행 1, 2」 (공저) 「원형의 섬 진도」 「너는 어느 쪽이냐고 묻는 말들에 대하여」 「밥벌이의 지겨움」 등이 있고, 소설 「빗살 무늬토기의 추억」 「칼의 노래」 「현의 노래」 「개: 내 가난한 발바닥의 기록」 「강산 무진」 「남한산성」 「공무도하」 「내 젊은 날의 숲」 이 있다. 2001년 동인문학상, 2004년 이상문학상, 2005년 황순원문학상, 2007년 대산문학상을 수상했다.

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
섹션
워크숍

● Presen
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor
mance
공연

* 원고 없이 진행



21세기 미술관의 비전과 과제 〈포스트 뮤지엄〉

김홍희

서울시립미술관장

김홍희 서울시립미술관장은 큐레이터 출신으로 쌈지스페이스 관장과 광주비엔날레 총감독, 경기도미술관 관장을 역임하였다. 2006년 광주비엔날레 총감독이 되면서 언론을 통해 대중들에게 많이 알려지게 되었으며, 경기도미술관과 서울시립미술관 관장을 역임하면서 “제도권에서는 일탈, 대안적인 사람이 관장이 되어야 한다” 는 평소 지론대로 공공미술기관에 독립성과 창의성을 강조하였다.

김홍희 관장이 제시한 서울시립미술관의 비전은 〈포스트 뮤지엄〉이다. 포스트 뮤지엄이란, “오브제의 소유나 미학적 가치창출보다 관계와 소통하는 공간, 사람을 위한 공간” 으로 21세기형 포스트 흐름을 지향하고 있다. 이러한 인식은 큐레이터는 “작가(전시)로 인해 정신세계를 고양할 수 있는 가치실현의 좋은 동반자” 라고 언급한 바 있고, 작가와 큐레이터의 관계성에 대해서는 2012년 발간한 「큐레이터 본색」 이라는 저서에 잘 나타나 있다. 이밖에 1992년 「백남준과 그의 예술」 을 시작으로 2007년 「굿모닝 미스터 백」 (「백남준.해프닝.비디오」 개정증보판)에 이르기까지 작가와 큐레이터, 작가 백남준과 그의 작품을 꾸준히 연구해오고 있다.

21세기 미술관의 비전과 과제 : 포스트뮤지엄

1. 비전 : 21세기 뮤지엄의 포스트뮤지엄 비전

포스트뮤지엄은 넓게는 기존의 뮤지엄, 좁게는 20세기 중후반 글로벌리즘과 신자유주의 경제 체제 속에서 급성장한 근/현대 뮤지엄에 대한 비판과 자성으로 등장하게 되는 새로운 패러다임의 뮤지엄을 말한다. 시간적으로는 신자유주의 시대 이후의 미술관, 개념적으로는 제도적 관행을 벗어난다는 일탈적 태도를 함의하는 포스트뮤지엄은 특히 동시대 미술로 시의적 가치를 창출하는 현대미술관의 경우 더욱 첨예한 과제로 대두된다. 시대가 요구하는 제도적 쇄신과 함께 새로운 미학과 담론과 비평을 담아내는 미래지향적 비전을 창출하고 그에 걸맞는 진취적이고 대안적인 프로그램을 개발한다는 맥락에서 포스트뮤지엄은 21세기 미술관의 비전과 과제로서 시대적 명분과 당위성을 가질 수 있다.

포스트뮤지엄은 역사의 구축을 복합적, 복수적으로 인식하고 재현, 타자, 문화적 차이를 옹호하는 포스트모던 비평, 해체주의 담론에 의거하여 다문화주의, 사회정의를 향한 새로운 뮤지엄 태도를 지향한다. 또한 이론과 지식의 수동적 재생산에 도전하는 경험적이고 실천적인 새로운 조사 연구에 입각한 포스트크리티컬 뮤지올로지의 실행을 통해, 오브제 중심의 시각문화와 재현 역사의 억압을 극복하고 비가시적, 수동적 관객을 활성화시키는 큐레토리얼 변화를 도모한다. 결국 포스트뮤지엄 큐레이션은 콜렉션보다 사람을 위한 문화활동으로서 휴머니즘을, 작품의 예술적 가치보다는 그 자체로써 관객과의 관계를 중시하며 현대성, 시의성에 의미를 부여한다. 또한 다매체, 탈장르를 옹호하고 공공적, 참여적, 대안적 프로젝트 육성함으로써 뮤지엄을 개입, 소통, 사회적 관계의 현장으로 파악한다.

2. 쟁점 : 아시아 정체성과 아시아 미술관

포스트뮤지엄 기획은 20세기 후반부의 최대 화두인 글로벌리즘에 대한 성찰에서 출발한다. 서양적 가치와 기준으로 저개발국가를 변화시키는 초기적 글로벌리즘과 다르게, 오늘날에는 글로벌리즘을 비서구가 서구에 비판적 입장으로 개입함으로써 자신의 문화적 맥락을 세계적으로 확장시키려는 대안적 개념으로 이해한다. 이것이 소위 “글로벌리즘”으로, 이는 전통과 지역문화공동체를 표방하는 동시에 세계화를 추구하며 새로운 역동적 문화 이미지를 창출하고 있는 아시아에서 더욱 큰 의미로 다가온다. 글로벌리즘을 동서양의 이분법적 틀을 벗어나, 차이를 인식하는 양가성의 미학과 이론으로 정초할 때에 아시아는 식민주의적 오리엔탈리즘으로 경도되는 위험으로부터 스스로를 보호하고 중심과 주변의 경계위에서 생성되는 새로운 정체성을 형성할 수 있을 것이기 때문이다.

정체성은 고정된 불변의 범주가 아니라 지금/여기에서 만들어지는 비고정적인 과정으로 외세나 시대 변화에 따라 변화, 새로운 정체성의 도전을 받는다. 그런만큼 단일한 실체로서의 아시아는 존재하지 않는다. 인종과 국적을 초월한 코스모폴리탄 아시아, 아시아 정신과 문화적 뿌리에 근간하는 로컬적인 아시아 즉 두 얼굴의 아시아가 현대 아시아의 정체성을 대변한다. 이러한 의식에 근간하여 아시아미술관은 아시아를 서양의 지리적, 인종적 대척점이 아니라 새로운 담론과 동력을 창출하는 변화의 현장이자 대안적 범주로 이해하고 이에 입각한 정책을 수립할 수 있다. 다시말해 글로벌리즘, 로컬리즘 논쟁을 탈이데올로기, 다가치성, 혼성을 위한 개념적 도구로 파악하고 차이의 전략으로 중심과 주변의 위계를 변화시키는 변혁의 주체로 스스로를 정립함으로써 포스트뮤지엄을 성취할 수 있다는 것이다.

3. 과제 : 대안프로젝트를 통한 포스트뮤지엄 실천

요컨대 아시아 미술관은 전통을 탈맥락화하고 재맥락화하는 글로벌한 경로를 밟으며 앞으로의 시대가 요구하는 포스트뮤지엄으로 거듭날 수 있다는 것인데, 이는 바로 재래 미술관의 기능을 확장하고 그 한계를 극복하는 대안 프로젝트를 통해 실현될 수 있다. 포스트뮤지엄을 예견시키는 대안 프로젝트는 이미 신자유주의 경제적 풍요속에서 그에 대한 비판이자 제도권 미술관의 대척점으로 발생하였다. 요하네스버그 비엔날레, 이스탄불 비엔날레, 마니페스타, 광주비엔날레와 같이 90년대 비서구권에서 출현한 신생 비엔날레는 물론, 같은 시기 한국의 쌈지스페이스, 루프, 사루비아를 비롯해 도쿄 원더사이트, 타이페이 뱀부커튼, 상하이 비즈아트와 같이 동아시아 일대에서 성행한 군소 대안공간이 대안 프로젝트의 선례들이다.

국내외 다수의 미술관은 지역문화와 공동체 미술에 대한 새로운 관심, 청년, 유색인, 페미니스트, 게이와 같은 소수파, 타자, 약자에 대한 배려, 환경과 생태의 문제에 유념하는 사회 지향적이고 미래 지향적 프로그램을 개발함으로써 이미 포스트뮤지엄을 실천하고 있다. 일부 미술관은 기존의 대안기관과의 협력을 통해, 또는 대안기관의 병합이나 신설을 통해 일반 미술관으로서 수용 불가능한 현장성과 현재성을 확보하고 지역 프로그램, 국제교류 프로그램 등 통해 다층적 교류를 병발시킴으로써 포스트뮤지엄의 입지를 강화한다. 뉴욕 MOMA의 PS1 레지던시 병합을 시발로 한국에서는 2000년대 초 국립현대미술관의 창동스튜디오와 고양스튜디오, 서울시립미술관의 난지미술창작스튜디오가 문을 열었고, 이에 이어 2000년대 말에는 경기도미술관의 경기창작센터, 인천아트플랫폼, 금천예술공방 등이 개관하였다. 미술관 부설 또는 미술관급의 대형 레지던시들이 대안문화에 대한 인식의 변화와 포스트뮤지엄을 향한 미술관의 태도의 변화를 반영한다.

4. 사례 : 경기도미술관, 서울시립미술관

경기창작센터를 병설, 운영하고 있는 경기도미술관, 미디어비엔날레와 난지창작스튜디오를 통해 포스트뮤지엄을 적극 실천하고 있는 서울시립미술관 사례가 21세기 포스트뮤지엄 비전과 과제에 대한 청사진을 제공할 것이다. / 김홍희

03



박찬경x이태원, 2인 대담

박찬경

시각작가, 영화감독



이태원

국악 작곡가, 고물동인 대표

Lecture
강연

Round
Table
라운드
테이블

Work
shop
섹션
워크숍

Presen
tation
작가
프리젠테이션

Perfor
mance
공연

박찬경을 떠올리는 대중들은 그의 다양한 활동을 통해서 작가, 평론가, 영화감독 등 각기 다른 모습으로 인식하기도 한다. 영화감독 박찬욱의 동생이기도 한 박찬경 감독은 서양화와 사진을 전공하고, 국내 현대미술계의 병폐를 드러내는 날선 비판을 해왔다. 대안공간 풀(현 아트스페이스 풀)의 디렉터와 작가활동에서도 주로 한국의 분단 상황과 냉전, 굼직한 현대사를 기반으로 미술과 사진, 텍스트를 활용하는 작품을 선보이고 있다.

이태원 작곡가(음악감독)는 서울대학교 음악대학을 국악과를 전공하고 작곡, 음악연출, 공연기획, 평론 등 다방면에 걸쳐 폭넓은 활동을 전개하고 있다. 현재 ‘고물’의 동인과 음악감독으로 활동하면서, ‘가곡에 접근하는 7가지 방법’, ‘영화음악∞음악영화’ 등의 공연을 통해 국악을 제대로 알리고 대중과 소통하는 데 주안점을 두고 있다. ‘가곡에 접근하는 7가지 방법’에선 인디밴드 <이어부프로젝트>의 장영규, <3호선 버터플라이>의 김남윤, 인도 현악기 시타르 연주자 박재록을 가곡 편곡자로 참여시켜 국악 장르에 현대음악을 접목시키는 시도를 하면서도 그 정체성을 지키는 데는 단호함을 보이기도 한다.

‘신도안’에 붙여 _ 전통과 ‘승고’에 대한 산견(散見)

1.

이 글은 영화 ‘신도안’ (45분, 2008)을 제작하면서 배경이 되었던 생각을 나름대로 정리해본 것이다.

— 박찬경

우연한 기회에 마주친 계룡산을 보고 이유를 알 수 없는 충격에 휘말린 적이 있다. 눈 덮인 계룡산은 만월의 빛을 받아 한밤중에도 전모를 드러냈다. 국내의 다른 큰 산들이 산맥에 묻혀 전모를 보기 어려운 것과는 달리, 계룡산은 소위 ‘평지 돌출형’ 산이어서, 멀지않은 거리에서 산 전체와 마주할 수 있다. 물론 백두산이나 히말라야, 알프스에 가면 더 큰 충격을 받을지 안 가봐서 모르겠지만, 내게는 이미 그것으로 충분했다.

아마도 이러한 체험은, 서구 미학에서 ‘승고’로 부르는 것과 같은 것이라 짐작된다. 포스트 모더니즘론의 유행에 묻어 들어온 승고론은 9.11 이후 최근 재기한 듯하다. 사실 가까운 과거의 문화를 조금만 들여다보아도, 승고미학은 서구사회에서 다양한 형태로 장르화되어있다. 헤르조그가 ‘노스페라 투’에서 프리드리히-다비드의 풍경을 빌려오듯이, 또는 각종 재난영화에서 터너의 폭풍우 치는 바다나 낭만주의 화가들의 폐허 이미지를 시뮬레이션 하듯이, 코폴라가 ‘지옥의 묵시록’에서 원시적 희생 제의를 몽타주한 것처럼, 그 밖에 수많은 문화적 산물 속에서 우리는 서구문화에서 승고미학의 반복되는 부활을 본다. 승고미학의 이론뿐만이 아니라, 이렇게 승고미학은 한국인에게도 이미 익숙한 시청각체험이 되었다. 나아가 승고라는 개념 자체가 죽음이나 자연, 영원성과 같은 인류의 유한성을 전제로 한 것이라면, 이는 서구만이 아니라 인류에게 보편적인 것이라고 할 수 있다. 만약 칸트를 따라 승고가 인류의 보편적인 체험으로 설명될 수 있다면(비록 칸트가 승고에 가까운 민족과 먼 민족을 구분했다고 해도), 한국과 동북아의 승고에 대해서도 설명할 수 있을 것이다. 아직 명확한 대답이 없는 내 질문은 이렇다. 승고는 동북아, 한국 문화에 어떻게 나타나 왔을까, 만약 어떤 전통이 승고에 해당하는 것이었다면, 우리에게 어떤 식의 작업이 가능하며, 또 그 재생은 어떤 의미와 가치를 갖게 될까?

2.

잘 알려진 태국 영화 ‘열대병’(아피차퐁 감독)에서, 주인공은 도시를 벗어나자마자, 동굴과 같은 기이한 장소를 통과해 깊은 밀림 속으로 들어간다. 주인공은 느닷없이 동물과 대화를 나누는 설화의 시공간으로 들어서고, 마침내 밀림 속에서 길을 잃은 주인공은 캄캄한 밤중에 호랑이, 또는 호랑이의 유령과 대면한다. 나는 ‘열대병’이 어떤 오리엔탈리즘의 지적인 현대판이 아닐까 의심해보기도 하지만, 다른 한편으로는 이러한 정서에 강한 연대감을 느끼기도 한다. 예를 들어, 어린 시절 먼 인척의 사십구재를 지내러 부모를 따라갔던 산중의 절, 촛불과 향내 가운데 보았던 금불상, 신중탱화, 산신도의 기억 따위를 떠올려본다. 또는 박물관 등에서 보았던 기암괴석을 그린 동양의 옛 그림도 떠올려본다. 이런 체험은 나에게, 그리고 아마도 우리에게 중요한 감성 중에 하나인, 공포와 외경(畏敬)의 감정이라고 생각된다.

이런 종류의 공포와 외경의 감정은, 그것이 오랫동안 내장된 것인 만큼 당연히 지역(local)의 자연과 문화와 결합해 형성될 것이다. 그런 의미에서 계룡산은 알프스의 한국판이 아니라, 계룡산의 ‘장소특정적’인 미학과 결부돼 있다. 물론, 이미 내 세대의 도시문화가 이런 기억과 아예 절연되어 있지 않느냐고, 억지로 꾸며내는 이야기가 아니냐고 질문할 수 있다. 그러나 문제가 뒤집히는 국면도 있다는 점이 이슈이다. 바로 그런 단절 때문에, 깊은 산에서 마주치는 암자와 고찰(古刹)은 더욱 갑작스

렵고, 해석하기 어려우며, 어떤 충격을 줄 수 있다. 물론 유홍준의 「나의 문화유산 답사기」 이래, 또는 구글 어스(Google Earth) 등에 의해 세계가 거대한 사진 아카이브가 된 상황에서도, 오래된 것, 깊고 두려운 것은 점점 더 숨어버린다. 그러나 김지하가 해월사상의 중요성을 거의 순진하다싶을 정도로 끊임없이 강조하고, 최인훈이 사라진 고려의 절터에서 깊은 회한을 느낄 때 과연 우리는 그런 감정을 이해할 수 없는 것일까? 심지어 김성동이 해탈을 꿈꾸거나 임권택이 전통문화에 집착했던 일종의 한국적 낭만주의가 위기에 처할수록, 그것은 왠지 더욱더 절실하게 다가오는 것이 아닐까? 미술에서는 박생광의 부적 같은 무당 그림, 오윤의 해학적인 도깨비 그림, 민정기의 기이한 금강산도는 또 어떨까?

이 세대에게, 전통문화나 한국의 자연은 하나의 위급한 문제거리, 하나의 거대한 숙제이자 인생을 걸고 그 미덕을 살려야 할(현대화해야 할?) 어떤 것이었던 것 같다. 이 세대의 많은 사람들이, 결국 신비주의로 후퇴하거나 ‘문화적 민족주의’로 경도되었다고 하더라도, 서양문화와 한국문화 사이의 지나친, 폭력적인 불균형을 시정하도록 끈질기게 촉구한다는 점에 있어서는 모두 귀중하다. (물론, 서울미대 동양화와 종류의 황당무계한 수구취향이나, 이문열 종류의 우파 민족주의는 당연히 경계해야겠지만.) 그런데 이 세대만 하더라도, 대개는 도농(都農)의 괴리, 개발 ‘속도전’을 생애로 체험했다면, 내 세대, 더구나 나처럼 서울에서 태어나 자란 가톨릭 집안의 고층아파트 주민에게 한국의 전통문화, 특히 전통 종교문화는 애초부터 낯선 것이며, 현실보다는 상상에 속한다는 면에서 차이가 있을 것이다.

그래서 전통에 대해 내가 하는 일이라고는, 병원에 가기 싫은 환자나 숙제를 하기 싫은 학생처럼 언제나 다음 일로 미뤄두는 것뿐이다. 미루면 미룰수록 점점 더 엄숙한 얼굴로 떠오르고, 결국 치우지 않은 돌에 걸려 넘어지듯이 언젠가 후회하게 될 그런 것이다. 이것(이런 지체와 주제의 반복되는 귀환)은 어떤 강박관념일까, 아니면 아직 명확하게 정의되지 못한 지혜일까? 적어도 한 가지는 분명하다. 그것이 강박이든 어떤 지혜의 예견이든, 전통은 ‘무의식’을 건드리는 어떤 것이며, 뒤통수를 붙잡는 어떤 힘이고, ‘나의 현대화’를 방해하는 매혹이고, 요즘 말로 전형적인 ‘타자’이다. 내가 ‘이것’으로부터 벗어나 있다는 일종의 불안은 내 사고능력, 총체적인 문화적 수용력을 언제나 반쪽으로 만들어 버리는 것 같다. 따라서 내게 전통의 재구성이나 현대화 자체보다 흥미로운 것은, 전통이 하나의 타자로서, 귀신처럼 알 수 없는 대상으로 출몰한다는 의미에서, 증상만 있을 뿐 과학적인 병명을 찾기 어려운 일종의 ‘지역의 상처’, 로컬 트라우마이다. 가까운 과거에, 현대성이 트라우마적인 체험이었다면, 지금은 그 반대가 되었다.

3.

한국의 전통 유산 중에 온돌처럼 여전히 현대 일상에 살아남아 있는 것도 있겠지만, 가장 오래되고 끈질긴 생명력을 가진 것이 종교문화일 것이다. 전통사회가 현대사회보다 종교, 신화 등과 더욱 일상적이고 끈끈한 관계를 지니고 있었다는 것을 다시 강조할 필요는 없을 것이다. 다른 한편, 전통사회의 종교문화와 신화체계는 근대화과정과 가장 첨예하게 대립하는 것, 결과적으로 가장 깊이 숨어있는 것이기도 하다. 전통적인 종교문화야말로 트라우마 중의 트라우마이다. 예를 들어, 우리 역사 속에서 일본제국주의와 가장 치열하게 싸웠으며 가장 참담하게 패배한 것은 동학이었다. 동학은 한국의 근대화과정에서 최대 역사적 상처이다.

그런데 지금의 동학은 어떤가? 간혹 해월 최시형의 사상이 생태주의 운동 속에서 부활하기도 하지만, 그 힘은 미약하다. 안국동의 천도교당에 가보면, 그 수많은 지방의 대형 교회의 온갖 거대 고딕건축과는 매우 대조적으로 아주 쓸쓸하다. 천도교에서 포교용으로 제작한 음반에는 동학의 핵심 주문인 ‘

시천주'가 들어있는데, 서양식 성악으로 편곡해 듣기가 아주 어색하고 민망하다. 불교는 또 어떤가? 금칠한 거대 불상들과 가람배치에 어긋나는 무지한 사찰 신축으로 망가질 대로 망가진 곳이 지금의 절들이다. 선가(仙家)는 국선도, 단학선원 등으로 그 명맥을 유지하고 있는 것 자체가 신기할 정도이지만, 일종의 건강요법 이상으로 문화적 중요성을 갖고 있는지 의문이다. 무속은 정말이지 '끈질기게' 살아남아 있지만, 크게 보면 기복 그 자체로 합몰되면서 옛날보다 더욱 비문화적인 것이 되지 않았나 한다. 나는 오히려, 여전히 남아있는 '실패한 (전통)종교문화'의 흔적들 속에서 어떤 식민화되지 않은 문화와 접할 수 있지 않을까 기대해본다.

이즈음, 하나의 역사적인 사실을 상기해볼 필요도 있다. 유교를 국교로 삼은 조선시대는 물론, 일제강점기와 근현대를 거치면서 무속과 선가(仙家)와 같은 한국의 전통 종교문화, 이를 계승하고자 했던 구한말 민족종교는 계속 억압되었다. 서구화와 세계화를 거치면서, 민간신앙이나 전통종교는 기껏해야 관광자원이나 신비주의 상품으로 인식될 뿐이다. 그래서 우리는 한국의 민간신앙, 신종교, 산악승배 등에 대해 교리의 세련성을 갖대로 삼아 비판하는 데 익숙하다. 그러한 갖대 자체가 왜곡되었다는 생각은 별로 하지 않는다. 그래서 기도문은 주문보다 순수하고, 종교상징은 부적보다 합리적이며, 찬송가는 독경보다 세련된 것이라는 일반의 인상은 생각보다 깊다. '상제(上帝)'는 최초에는 God의 단순 번역어였지만, 와인이 막걸리보다 웰-빙이 되었듯이 God은 상제 위에 있는 존재처럼 되었다. 그러나 실제로는, 근 100여 년을 통해 우리나라에서 급성장한 제도종교의 대부분은 기복과 신비체험, 해원(解冤)과 몰입을 노골적으로 활용했다. 무속신앙이 기독교 등에 스며들어, 신비주의 색채가 강한 '한국적 종교문화'를 낳았다는 것은 알려진 사실이다.

거대 외래 종교가 지역의 종교전통을 활용하면 할수록, 자신을 '그들이 규정한 미신'으로부터 구별할 필요는 강해진다. 거대 외래 종교가 자신을 미신으로부터 끊임없이 구분하려 할 때, 미신으로 취급되는 지역의 판타지들 - 지상천국, 호랑이, 산신, 상제, 염라대왕과 약사여래, 그 밖에 수없이 많은 신성한 존재들은 오히려 그들 '반(反)미신' 속에서, 그들이 잘 모르게 살아간다. 여기서 상황을 뒤집어 읽어 볼 가능성이 생긴다. 전통 민간신앙이 정신의 서구화에 의해 변형되고 축소되었다고 보는 것보다, 그 변형의 전 과정이 오히려 위기에 처한 전통 신앙의 지혜로운 처신이라고 보는 편이 더 옳지 않을까. 천주교 개신교가 '토착문화'를 이용한 것이라고 단정하기 전에, 무속과 선가에서 기독교를 이용하거나 혹은 허용한 것은 아닐까라고 물을 수도 있지 않을까. 급기야 민간의 유불선무(儒佛仙巫) 기독교 통합신앙은 보수적 종교엘리트, 종교관료들의 무의식을 끈질기게 괴롭히는 것은 아닐까.

4.

1969년 새마을운동이 본격화하던 시기에 만들어진 이강천 감독의 '계룡산'은 동학 또는 증산교, 보천교 등을 모델로 한 것으로 보인다. 이 영화는 새마을운동의 '미신타파' 정책에 동조해 민족적 신흥종교 교주를 순수한 위선자로, 흑세무민하는 욕망의 화신으로 묘사하고 있다. 그러나 역설적으로 전통문화를 매우 깊은 '한국적 에로스 공동체' 또는 두려운 디오니소스적 카니발리즘으로 드러냄으로써 근대주의의 억압적(또는 이중적) 성격을 동시에 노출시킨다. 김기영이나, 심지어 임권택의 영화에서도 전통문화는 아주 끈적거리는 집단 외설과 자주 결합하는데, 그것은 대개 기독교적인 금욕주의나 근대화의 반자연적 성격을 (결과적으로) 비판하는 역할도 한다. 이들이 대개 근대주의의 행복한 승리가 아니라, 전통사회의 폭력적인 해체나 자멸과 같은 비극으로 끝나는 것도 이 때문이다. 영화 '계룡산'이 교주에게 불만을 품은 한 천민의 치정-방화로 끝나는 것처럼, 이청준 원작 김기영 연출의 '이어도'의 결과 역시 시간(屍姦)의 광기로 끝난다.

흥미로운 것은, 이런 내러티브들이 보이는 광기에 대한 관심이다. 더 정확히 말하자면, 농촌공동체의 미신을 다루는 국내의 다양한 서사들은 대개 세속적인 욕망의 대담한 노출에 지대한 관심을 갖는다. 마치 전통이 억압된 것이나 무망한 상실처럼 취급되는 것과 똑같이 욕망도 그렇게 취급된다. 전통과 욕망이 모두 '원초적인 것'(따라서 상실된 것)으로 다루어지며, 이런 원초성은 대개 어둡고 신비한(미신적인) 것으로 묘사된다. 아마도 그 단골 메뉴는, 영화 '이어도'와 '계룡산'에서 모두 그런 것처럼, 무당 자신의 주체할 수 없는 성욕일 것이다. 이를 조금 넓은 문화적 현상에 적용해볼 수도 있다. 최근 다시 유행하는 '사극 에로티시즘'은 전통을 유교의 경건성으로부터 분리시키고, '원초적 생명력'과 같은 야만적 쾌락 따위로 전통을 탈문화화하는 것에 그 상품성의 핵심이 있다. 현대에 대해서는 원초이고, 이성(적 종교)에 대해서는 미신이며, 윤리에 대해서는 쾌락인 이 전형적인 타자는, 그렇게 '타자화'하고 새로운 상품으로 포장되어 언제든 지 되돌아온다.

과거의 상품화가 전통의 기호들과 원초적 에너지를 즐겨 결합시킨다면, 이러한 서사는 최근 들어 역사의 자의적인 재구성에 대한 회의식의 부재를 특징으로 한다. 60-70년대 영화들이 '돌아갈 수 없는 곳'에 대한 신비주의적 향수로 향해 있었다면, 최근의 사극(예를 들어 '쌍화점' 등)은 오히려 언제든 지 돌아갈 수 있는, 따라서 역사와 무관한 현재의 상상, 가공일 뿐이라는 점을 노골적으로 강조한다. 신윤복이 남장 여성이었다거나, 고려의 왕이 동성애자였다는 설정에 대해 문제제기를 하는 촌스러운 역사학자가 더 이상 존재하지 않는 시대이다. 이 단계에 들어서면, 과거의 묘사는 정말 알 수 없는 어떤 오래된 신비주의로 함몰되는 대신, 신비로운 것은 오히려 표면의 장식으로 사용된다. 우리가 알 수 없는 초월적인 존재에 대한 외경은, 실제 켈트 종교들이 미디어의 대중적 코드를 십분 활용하는 것과 똑같이, 과거도 지금과 똑같이 현세적인 가치들이 그대로 적용되는 사회로 구성된다. 신용카드 대신에 보물, 권총 대신 칼이 있을 뿐이다.

내 관심은 그런데, 과거의 해석이 문화인류학적인 기호학에 의해 과학적으로 설명되는 것에 있는 것은 아닌 것 같다. 예를 들어, 바리데기의 '감로수'를 설거지 물이라고 해석하는 것은 재미도 없지만, 감로수의 신비적 환상의 의미를 모두 잃어버린 과학적 사고의 무정하고 가난한 미학적 사유방식이다. 문제는 신비를 더욱 정당한 과학으로 설명하는 것에 있는 것이 아니라, 신비의 역사적 근거를 넘지시키지하면서 신비를 그대로 놔두는 것에 있는 것 같다. 그것은 종교적인 사고의 기반을 허용하면서도, 타자를 타자로서('내 안의 타자' 따위가 아니라) 남겨두는 이중의 역할을 한다. 현대인인 우리가 손댈 수 없는 것에 대해 어떤 절대적인 인정이 필요하다고 생각되면, 어떤 심사숙고된 과거에 대한 평가의 유보와 인류학적, 민속학적 명칭 부여의 의도적인 회피가 필요하다.

5.

현대과학기술의 반대편에 종교가 있다면, 종교의 반대편에는 미신이 있다. 나는 현대과학기술도 싫고 제도종교도 싫다. 그렇다고 '미신'을 따를 수도 없다. 유물론자의 차가운 머리도 내 뒤통은 아니다. 그러나 나는 현대과학기술의 위험을 경고할 때의 종교는 좋다. 종교의 무의식을 건드리는 미신은 좋다. 미신을 거부할 때의 합리적 사고는 좋다. 내게 계룡산은 그런 생각의 가운데 우뚝, 또는 흐릿하게 서 있다.

나는 이런 태도가 나만의 것은 아닐 것이라고 생각한다. 바리데기, 동학의 상제, 청산거사(靑山居士), 그리고 할머니들이 들려주는 이야기 속의 귀신은 현대문화가 허세를 부리며 관용하는 여유분이 아니라, 현대문화를 뿌리에서 뒤흔드는 무의식일 수 있다. 동북아의 고딕(Gothic)문화라는 형용모순은 어떤 면에서 불가피하다. 맹수와 대화하는 신화의 서사구조와 대량 도축하는 사회의 윤리는 비교하기 어렵다. 물론 그것의 생래적인 신비성 때문에 쉽게 자본주의의 가장 타락한 형태로 추락하는

경우가 비일비재하다.

그러나 이러한 가장 나쁜 경우, 혹세무민하는 사교(邪敎)의 정치조차도 단순한 합리주의적 잣대로 재단될 수 있는 것보다 훨씬 더 복잡한 동기와 가치로 얽혀 있다. 예를 들어, 강남고속버스터미널에서 매일 '종말론'을 설명하는 전단지 나누어주는 할머니가 있다. 이 할머니가 소속한 종교집단은 전형적인 사교집단으로, 원래 뿌리가 계룡산에 있었던 '새일수도원'이다. 이러한 악명 높은 사교집단의 행태를 변명할 여지는 없다. 그러나 그것은 유토피아를 추구하는 인간의 일반적 의지와는 별개의 문제가 아닐까 한다. 사교집단의 끈질긴 출몰은 그런 의지를 이용하는 것으로, 사회가 그러한 의지에 적절한 해법을 갖지 못하고 있다는 것을 오히려 증명한다.

집단적으로 유토피아를 추구하는 것은 부패하기 쉬우며 위험하지만, 그것을 꿈꾸는 것은 모두의 권리이다. 그리고 그런 권리를 찾지 않으면 안 될 정도로 위대하거나, 또는 내몰린 사람들이 언제나 있었고 계속 있을 것이다. 생시몽(Saint-Simon)과 수운(水雲) 최제우 사이의 거리는 그렇게 먼 것일까. 일부(一夫) 김항과 푸리에(Fourier)는 내게는 비슷한 사람처럼 보인다. 제도교육의 기회나 보편적 행복을 빼앗긴 수많은 사람들 중에서도 남달리 총명한 사람, 형이상학적인 고뇌에 빠진 이들이 계룡산에, 지리산과 묘향산에 갔을 것이다. 그중에는 진짜도 있고 가짜도 많겠지만, 거짓과 진실, 사실과 환상을 손쉽게 가려내려는 현대 도시인의 싱거운 욕망 자체가 먼저 반성되어야 한다.

동시대를 사는 어떤 여인이 검컴한 밤중에 산신기도를 하러 깊은 산속을 거닐 때, 대체 나는 어디서 무엇을 하고 있었나? 아마 차를 장만하거나, 유명해질 궁리를 하고 있었을 것이다. 그러나 나도 가끔은, 소나무와 기암괴석과 산이 보이는 꿈을 꾸다. 나는 이런 꿈에 새로운 예술의 가능성이 있다고 생각한다. 송고는 바넷 뉴먼의 그림에서만 논할 수 있는 것이 아니라, 북한이 이데올로기 수단으로 써먹는 유사-낭만주의 그림, CNN의 전쟁미학, 헐리우드의 재난 이미지, 테러리즘의 정치적 송고주의에서도 논할 수 있다. 송고가 이렇게 위험에 처한 미학이라면, 그것은 그야말로 '전화위복'의 미학도 될 수 있다. 계룡산 자락 신도안에는 다양한 민속신앙, 전통종교, 신종교 등이 창궐했다. 이들은 70년대와 80년대를 거치면서 새마을운동과 삼군통합사령부 계룡대의 이전으로 완전히 철거되었다. 이제 이곳에는 신들이 날아다니는 대신, 거의 매시간 전투기의 폭음이 진동한다. 신비주의, 낭만주의가 살아갈 자리는 확실히 없어졌다. 그러나 나는 그것의 확연한 부재가 우리에게 여전히 충격을 준다는 사실에 끌린다. / 박찬경

* 신도안 : 계룡산 아래 대전 방향의 분지. 현재의 충청남도 계룡시로, 태조 이성계가 도읍지로 선정하여 '새도읍'이란 뜻의 신도안(新都內)이란 지명이 생겨났다. 풍수도참설과 민족종교, 신종교 등에 의해 이상사회의 중심지로 믿어졌다. 이곳에는 일제시대 이래 수백 개의 종교단체가 창궐했다. 1984년 육해공 삼군통합본부 계룡대의 주둔으로 신도안의 대부분의 주거시설과 종교시설은 철거되었다.

04



1930년대 작가들의 공통점

임충섭, 주재환, 백남준, 김창렬, 김구림, 이병복, 윤이상, 이응로, 백수남

김남수

안무 비평가

김남수 비평가는 2002년 제9회 무용예술상 무용평론 부문 당선과 함께 무용평론 활동을 시작했고, 무용월간지 <몸>지 편집위원을 거쳐 2006년 퍼포밍아트지 <판>을 창간하고 현재까지 편집위원으로 활동하였다. 2008년 백남준아트센터 학예연구원(3년)을 지냈고, 2011년 (재)국립극단 선임연구원(1년), 아트 콜렉티브 <옴싌>의 편집위원으로 예술인류학 작업에 참여하였다. 저서로는 「백남준의 귀환」 (공저), 「커뮤니티와 감흥의 미학」 (근간), 「고함」 (공저) 등이 있으며, 그밖의 저술활동이나 강연활동을 활발히 이어오고있다.

●
Lecture
강연

●
Round
Table
라운드
테이블

●
Work
shop
섹션
워크숍

●
Presen
tation
작가
프리젠테이션

●
Perfor
mance
공연

1930년대 작가들의 공통점: 노자의 빈 공간과 빛 상태의 예술

1990년대 초 철학자 김용옥이 진행하는 백남준 작가의 인터뷰 중에 이런 이야기가 나온다.

“미술도 그래. 난 그 유명한 그림들 일본사람들이 근사하게 인쇄해놓은 것으로만 봤잖아. 그래서 굉장한 것으로 생각하고 동경했지. 그런데 직접 가보니깐 허름한 캔버스 위에 나달나달하는 페인팅 형편이 없더라고. 뭐, 인상파다, 르네상스다, 루벤스다 하는데 비싸다고 하니깐 대단하게 보였던 거야. 난 정말 실망했고 이따위 것 가지고 내가 그렇게도 동경했던가. 박물관에 그냥 멍하니 앉아 있었어.”

이것이 1750년부터 시작된 산업혁명과 함께 서구의 모더니티가 빛을 상대하는 시각적 재현 방식을 마주했을 때, 한국 예술가라면 고개를 갸우뚱하면서 취했던 전형적인 반응이다. ‘웨스턴 임팩트’가 밀려왔을 때, 온몸으로 맞아들였던 한국 예술가들은 대체로 1930년대생들이 많다. 이들은 한자와 한글이 섞인 복합적인 언어 생활을 하면서 자연환경과 주거생활 사이의 인터페이스를 통해 감각적 사고를 하는 타입이 많았다. 가령, 임충섭 작가가 쓴 다음의 글을 보라.

“명심, 우렁대, 어령이, 살구머리, 덕분이…… 바로 그 공간들은 문살과 창호를 통한 빛의 미학이다. 나는 이 먼 곳에 와 옛날 빛의 ‘시’와 ‘공’, 그리고 지금의 그것에 고리를 만들고 있다. ‘틈’, 이 한 글자는 너무나도 멋스럽고 두 뜻을 함께하고 있다.”

창호지 바른 창문으로 비쳐오는 은은한 빛을 서구의 빛에 대한 빛 상태에서 ‘발견’하는 이 글의 통찰은 경이롭다. 임충섭 작가는 애초에는 서구를 의식하는 스탠스 속에서 노자의 ‘빈 공간’을 그에 대항하는 태도로 제시하는데, 결국에는 고유한 미학의 계기를 발견하기 위해 엄청나게 민감한 지적 감각적 안테나를 세우고 한국의 고전 세계를 뒤지고, 결국 내부의 고유한 빛의 미디어 미학을 제안하기에 이른다. 그 빛이 연관되는 시간까지 호출하는데, 이것은 결국 상대성 원리로 보일 수밖에 없다. 그러고 나서야 관객들도 눈이 뜨여서 왜 비로소 달이며, 왜 비로소 월인천지인인지 깨달을 수 있다. 왜 처마인지, 왜 마당인지도. 빛을 빛 자체로써, 빛 상태의 예술로서 사용한다는 것이다. 임충섭 작가의 ‘처마’라는 것도 남중고도를 조절해야 태양의 빛을 인간화할 수 있는 인터페이스라는 식으로 말하고 있으니, 이것이 어쩌면 한국이란 북쪽이 막혀 있는 섬과 같은 신체의 바깥에서 살기 시작한 예술가들의 물총고기 - 물 바깥쪽과 물 안쪽을 동시에 보아내는 물고기로서 눈을 4개 가졌다는 평 - 같은 안팎의 안목을 갖게 되면서 가능했다고 생각된다.

식민과 해방 그리고 독재를 차례대로 겪은 한국이란 나라의 내부적 자각만으로는 폐쇄회로의 압력만 가중될 것이 뻔했는데, 이러한 예술가들이 “안에 들어온 바깥의 보충 작용”과 “처음부터 ‘안의 안’이라는 핵심으로 기능하는 대리 작용” 같은 일종의 대리보충(테리다) 같은 역할을 했다고 할까. 그것은 그들 예술가들이 특별히 천재여서라기보다는 그 물총고기 같은 시각 체계가 주는 어쩔 수 없는 선물 이리라 생각한다. 가령, 라틴아메리카에서 카를로스 푸엔테스나 옥타비오 파스 같은 작가들과 비견해보라. 문학을 통해 정치적인 것을 논하고, 실제 제도로서의 정치에도 뛰어든 수밖에 없던 멀티태스킹의 작가들. 문학=윤리=정치였던 작가들. 우리의 예술가들에게는 제도로서의 정치까지는 아니었지만, 예술의 정치적인 것을 서구와 비서구 사이의 구도에서 치열하게 고민해온 것이 사실이다.

그리고 국내적으로는 ‘추상파’로 분류된다고 해도 내밀하게 들여다보면, 새로운 이해 방식이 발견되는 면이 분명히 있다. 물방울의 작가로 유명하지만 그 유명세만큼 뜻있는 젊은 작가들이 혀를 찰 만큼 매너리즘을 지적당하는 김창렬 작가의 뜻밖의 술회를 떠올려보자.

“어느 날 그 점액물질들이 몹시 답답하게 느껴지길래 저것들이 투명한 물이 되면 어떨까 하는 생각에 캔버스를 뒤집어놓고 마당에 물 뿌리듯 물을 뿌려봤더니 크고 작은 물방울들이 햇빛에 보석처럼 영롱하게 반짝이는데 정신이 화다닥 들더군요.” (김창렬 파리인터뷰, <공간>지 1985년 3월호)

김창렬 작가가 발견한 물방울은 물방울 자체의 물신 대상이 아니라 그 물방울을 일종의 렌즈처럼 투과해가는 빛의 운동이 핵심이었다. 물방울은 빛의 미디어인 셈이다. 빛을 투과시키는 프리즘이자 세계를 조망하는 수정구슬이라고 할까. 김창렬 작가의 그림을 유심히 보라. 항상 물방울은 그 꿈무늬에 빛의 파열이 있기 마련이고, 그 파열은 주어진 현재라는 시간 조건에서 이탈할 수 있는 하나의 도약과도 같다고 하겠다.

이것이 지나친 억측이나 오해라고 여길 수도 있겠지만, ‘웨스턴 임팩트’를 온몸으로 감당한 예술가라면 그 도전에 대한 응전 방식을 심각하게 고뇌하는 것이 어쩌면 당연하지 않을까 싶다. 그것은 꼭 외국에 나갔다는, 카메라 삼각대를 놓는 위치가 바깥에 물리적으로 있어야 한다는 의미는 아니다. 사실 국내에 있으면서도 그렇게 물총고기 같은 내외의 겹으로 된 시각을 갖고 있는 작가들이 있다.

“아직 예술이 아닌 그들 한가운데에서 어깨를 부딪히며 어떻게 하면 저놈 한번 제껴보나, 오늘 월세를 내보나 하는 불안과 두려움 속에서 계속 작업을 해왔지요.” (백남준)

모든 상황과 조건이 좋지 않았던 현실을 강조하기 이전에 그들이 예술을 통해 마음 속에 섬광을 불러 일으켜야겠다는 특이점으로 다가간 것에 대해 엄밀한 음미가 필요해 보인다. 그들은 원효의 스승이었던 혜공 스님이 자신을 일컬어 “나는 불 속의 연꽃이다” 라고 선언한 것과 흡사한 태도가 느껴진다. 직관과 억압당하지 않은 무의식이라는 문제를 검토해야 하지만, 좌우간 그러한 작가들까지 포함하여 1930년대생 작가들의 공통점을 생각해보고자 한다. / 김남수

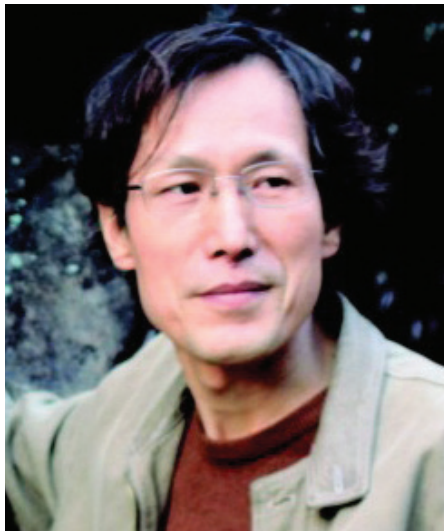
●
Lecture
강연

●
Round
Table
라운드
테이블

●
Work
shop
섹션
워크숍

●
Presen
tation
작가
프리젠테이션

●
Perfor
mance
공연



생명나무 숲 속 공주의 잠과 꿈

신범순

서울대국문과 교수

서울대학교 국문과 교수이자 평론가인 신범순은 충남 서천에서 태어나 서울대 국문과를 졸업하고 동대학원에서 박사학위를 받았다. 대표저서로 이상의 혁신적 사상을 탐구한 「이상의 무한정원 삼차각나비」(2007)가 있다. 오래전부터 한국의 거석문명에 관심을 쏟아왔으며, 강연회를 통해 이러한 연구 성과를 대중들과 공유해오고 있다. 현재는 이러한 연구를 토대로 한국의 거석문명을 집중적으로 조명하는 책을 집필 중이다. 포항시립미술관에서 〈인문학과 예술의 만남 기획전〉의 일환으로 2011년 12월 22일부터 2012년 2월 26일까지 〈한국의 거석문명의 수수께끼〉전을 열었다. 저서로 「해방공간의 문학: 시」(1988, 공편), 「한국현대시사의 매듭과 혼」(1992), 「한국 현대시의 퇴폐와 작은 주체」(1998), 「글쓰기의 최저낙원」(1993), 「깨어진 거울의 눈」(공저, 2000), 「바다의 치맛자락」(2006), 「이상(李箱): 문학연구의 새로운 지평」(공저, 2006), 「이상의 사상과 예술」(2007), 「이상의 무한정원 삼차각나비」(2007) 등이 있으며, 역서로 「니체, 철학의 주사위」(공역, 1994)가 있다.

그림 1) 이중섭의 소

이 소 그림은 누운 뿔찬 구도를 하고 있다. 시커먼 눈은 피로와 절망에 찌들었고, 축 늘어진 몸과 뼈가 드러난 몸은 빈곤함을 드러낸다. 그러나 강력한 뼈대들이 드러나면서 강인함의 근거를 표출한다. 꼬리 끝에는 코가 길게 늘어져 축 처진 것 같은 얼굴이 하나 매달려 있다. 꼬리가 위로 솟아 나려다 이 무거운 얼굴 때문에 아래로 처졌다. 위로 솟구친 부분은 하늘을 향해 입을 크게 벌리고 외치는 얼굴이 있다. 이중섭은 소의 곳곳에 이러한 얼굴 이미지들을 있는 듯 없는 듯 심어놓았다. 아래를 향한 뿔찬 얼굴이 중심얼굴이다. 한국 전쟁으로 피폐해진 삶과 세계를 그러한 얼굴 이미지들을 통합한 한 마리 소로 드러냈다. 그가 고구려 고분 벽화를 통해 이 통합적 기법을 배운 것일까?



생명나무 숲 속 공주의 잠과 꿈

-현무의 생명공학과 Y코드의 가면무도회

1. 생명서판의 구성원소인 Y코드를 찾아서

작년에 거석문명에 대한 전시회와 강연을 '생명서판'이란 주제로 몇 차례 했었다. 요점은 거석문명과 암각화에는 생명창조와 생태계의 변성에 대한 주제가 담겨있다는 것이었다. 아직 그에 대한 반응은 크지 않다. 그러나 나의 연구는 많은 자료들을 토대로 이루어진 것이어서 그 신념은 변하지 않는다. 지난 학기 대학의 강의는 현대사의 생명파에 대한 것이었다. 구인회의 <<시와 소설>>에서 시작된 또는 그 이전에 시작된 니체주의가 식민지인들의 새로운 종적 생명에 대한 탐구로 나아간 것이 생명파를 통해 어떻게 발전되었는지 검토하는 것이었다. 해방 이후 생명파들은 지리멸렬했다. 좌우로 갈라지면서 근대의 두 이데올로기에 흡수되고 말았던 것이다. 김춘수는 그 후계자로서 그 두 이데올로기를 피해가면서 독자적인 세계를 구축했다. 나는 그가 존재계에 대한 탐구를 통해서 생명파의 니체주의를 극복하려 했다는 것을 알게 되었다. 김지하만이 그 후에 이러한 생명사상의 계보에 들어있다. 김춘수와 김지하는 우파와 좌파로 보일 수도 있다. 그러나 더 깊이 들어가면 그들의 사상에는 그러한 것을 극복하려는 의지가 있다. 그것이 과연 무엇일까? 나는 더 깊이 파고들어야 했다.

김춘수의 존재계에 대한 탐구는 허공에 떠있는 만개의 영산홍을 노래한 <대지진>을 끝으로 흐지부지 되었다. 김지하의 '애린'에 대한 탐구는 십우도를 기웃거리면서 여전히 한의 지평 위로 솟구치지 못하는 것 같다. 김춘수는 <이중섭> 연작을 민화풍의 시로 썼다. 사갈과 루오와 이중섭을 시로 소환하는 것이 과연 어느 경지일까? 이중섭의 전생기 가난해서 엽서에 그렸던 그림들을 본다. 대충 막 그런 것 같은 그림들. 선적인 그림들. 물고기와 산과 꽃과 물이 모두 대화에 참여하는 듯한 그림문자의 경지 같은 것. 그의 전생기 무심코 그린 이 어린아이 같은 그림들은 선사시대의 애니미즘적 경지를 엿보는 것이 아닐까? 그의 차에게 보낸 엽서의 글자들은 모두 살아있다. 마치 얼굴의 표정들이 있고 동작들이 살아 움직이는 듯한 글자들을 그는 썼다. 아니 그렸다. 그는 고집스럽게 평안도 식으로 '둥섭'이라고 서명했다.

이중섭은 소 그림을 통해 전쟁기의 체험과 생각을 형상화했다. 그의 소는 반구대 암각화의 소와 비슷하다. 흔히 고구려 고분 벽화 사신도를 이중섭이 의식했으리라고 추정한다. 그의 소가 뿔잔구도를 갖고 있고, 여러 가지 의인화된 얼굴들을 소의 각 부분에 은밀하게 겹쳐놓았다는 것은 그러한 영향 관계를 짐작하게 한다. 그러나 사람들이 고구려 고분 벽화를 그러한 방식으로 이해했던 것은 아니다. 대개 전문가들은 고분벽화를 아직 사실주의적 형상화에 가려진 길이 멀었던 유치한 초보적 수준이라고 생각한다. 고분벽화에 대해 치밀하게 연구했던 이여성 이후 이 관점은 거의 변하지 않았다. 그러나 과연 그럴까?

나는 이번 강연에서 고분벽화에 대한 새로운 관점을 제시하고자 한다. 즉 그것을 암각화 생명서판을 계승한 것으로 보고자 하는 것이다. 그리고 고분벽화를 사실주의적으로 접근하는 것에 문제가 있다는 것을 말하고자 한다. 암각화 시대나 그 이후 고분벽화 시대를 사실적인 묘사를 제대로 달성하지 못한 미개적 수준으로 보는 것은 용납할 수 없다. 그들의 미적 관점은 사실을 그린다라는 것은 그 자체가 별 필요가 없는 문제였다. 눈에 보이는 것은 당연한 것이며 어디에나 있는 것이니 구태여 그것을 종이에 바위에 그린다라는 것은 그야말로 유치한 것이었으리라. 그보다는 그러한 어떤 개체나 형상들을 만들어 내는 비밀이 더 큰 문제였으며, 눈에 보이지 않는 그 창조의 근원을 아는 것이 문제였다. 그러한 비밀을 해석해 내어 눈에 보이게 그리는 것이야말로 진짜 예술이었던 것이다. 따라서 암각화나 고분벽화

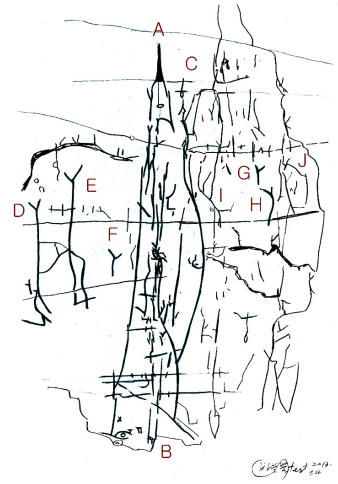


그림 2) 명마 암각화 중 뿔인간과 뿔바늘 텍스트 B에서 A로 숨구친 것이 '뿔바늘'이다. C 부분이 열려 있어서 이 부분이 오른쪽의 뿔인간 텍스트로도 연결됨을 알 수 있다. F에 Y자 기본 코드가 보인다. 그 옆의 D, E는 이 기본 Y자 생명코드 기호가 어떻게 변형을 통해 서로 결합하는가를 보여준다. 이러한 변형과 결합을 통해 그 옆의 뿔바늘과 뿔인간 텍스트가 만들어진다.

● Lecture
강연

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
섹션
워크숍

● Presen
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor
mance
공연



그림 3) 반구대 암각화의 소와 고래

그림은 그것을 그린 사람이 어느 현상과 개체와 형상에 대해 많은 정보들을 집어넣은 일종의 그림본이었다. 그의 생각과 사상을 전달하는 것이 그림이었다.

모든 개체적 형상들을 우리는 보이는 그대로 당연한 것으로 생각한다. 그러나 암각화와 고분벽화 시대 예술가들은 그렇지 않았다. 그들은 한 개체의 내부와 외부를 결정짓는 경계선을 분명한 것으로 생각하지 않았다. 어떤 개체적 형상들은 그 자체로 독립될 수도 없었고 형상을 그린 윤곽선은 폐쇄될 수도 없었다. 여기에 암각화 시대와 고분벽화 시대 형상들의 비밀이 있다. 이러한 관점은 한 개체 속에 여러 다른 요소들을 살아있게 만들었으며, 동시에 그 여러 요소를 통합한 한 개체는 역시 더 큰 다른 통합체 속으로 열려있었다. 이 열린 유기적 통합의 관념을 알지 못하면 우리는 절대 암각화와 고분벽화 시대의 형상들을 이해할 수 없다. 물론 암각화 시대에 이러한 사상과 미학이 철저하고 극치에 이르기까지 실험되었다면 고분벽화 시대에는 많이 약화되고 언뜻 사실적인 형상에 접근한 것처럼 보이기도 한다. 그러나 여전히 그 사상과 미학의 근본은 살아있었다. 이번 강연에서는 무용총의 수렵도와 천마총의 천마도를 그 예로 들어보고자 한다.

오늘날 이러한 유기적 총체성의 관점은 미학적으로만 중요한 것이 아니다. 생태계가 많은 부분에서 붕괴될 정도로 우리의 생명환경은 심각하게 문제가 되어 있다. 이 문제를 해결하기 위해 많은 노력들을 하지만 근본적인 대책은 없다. 원소 수준의 오염을 해결할 수 없기 때문이다. 원소는 고립된 것이 아니다. 그것은 지구와 은하계 전체의 조율 속에서 수십억년 이상 지나왔으며, 모든 것들과 유기적으로 조화를 이루고 있다. 그러나 근대 과학은 그러한 것들을 고립시켜 연구해왔으며 그 결과 많은 산업 시설들은 훼손된 원소들을 생산해내고 있다. 그것이 환경을 오염시키고 있는 것이다.

옛날 최상의 샤머니즘은 우주사슴이란 개념으로 생명원소들의 이 유기적 전체성을 사유했었다. 이러한 것은 우주목과 사슴이란 이미지 기호를 통해서 유라시아와 미주에 이르기까지 광범위하게 퍼져 있었다. 오딘신화와 고구려 고분벽화 시베리아의 우주사슴 사냥 축제에 이르기까지 다양하게 그것은 존재한다. 그러한 신화와 축제를 살아가면서 사람들은 생명의 우주적 통합을 즐겼고 그렇게 살아갔다. 그것이 참 행복이 아니었을까?

오늘날 생명공학은 새로운 생명을 창조한다는 미지의 세계에 도전하고 있다. 그러나 진정한 창조라기 보다는 기존 종들의 유전자를 조작하는 정도이다. 그러나 과연 한 종을 존재하게 한 생태계의 거대한 흐름 속에서 그렇게 하는 것일까? 종들을 함부로 다루면 나중에 거대한 재앙을 맞이할 수도 있다. 종들은 서로 긴밀하게 연관되면서 발전해왔다. 그것들의 유기적 총체성이 바로 생태계 자연이다. 종들이 혼잡하게 될 때 생태계의 혼란이 가중될 것이다. 생태계의 파국은 혼종들이 마구 생겨나면서 생태계의 질서가 교란될 때 다가올 것이다.

이러한 문제들을 극복하기 위해 과학자들이 많은 연구들을 한다. 그러나 지금 이러한 과정으로 진입한 문명의 방향을 바꾸지 않고서는 되돌리기 어렵다. 문제의 해결을 위해서는 본원적인 사유를 하는 예술가 사상가들이 발을 벗고 나서야 한다. 과학적 노력 이상으로 그러한 예술적 사상적 탐구들이 있어야 하는 것이다. 왜냐하면 이성적 분석과 추론과 실험이 아니라 최상의 영혼과 정신만이 우주의 진리에 직결되기 때문이다. 예술적 정신만이 여기 접근할 수 있다.

나는 과학과 예술이 결합되어 있던 시대의 '생명서판'이 우리의 참조대상이 될 수 있다고 생각한다. 생명서판은 생명창조에 관련된 과학적 지식들이 토대가 되어 있다. 그러나 그것은 물질적 차원에서 머문 것이 아니라 영혼의 광대한 차원을 포함해서 생명창조와 진화의 문제를 다루고 있었다. 영적 존재계를 여행할 수 있었던 최상의 샤만들이 생명서판을 작성했다. 그들의 지식이 과연 어떤 수준에까지 이르렀는지 그리고 과연 어떠한 방식으로 그러한 복잡한 그리고 예술적으로 고도의 기교에 이르렀던 그러한 서판을 만들었는지 아직은 충분히 알기 어렵다. 다만 그 서판들에 공통적으로 나타나는 어

편 기호들, 공통의 기법들을 추려냄으로써 그 서판의 비밀에 한 단계 다가서보고자 할 따름이다.

여러 서판들을 보면서 거기에는 항상 따라 다니는 기본적인 기호가 하나 있다는 것을 알게 되었다. 그것은 Y자 형태 기호이다. X자 형태와 Y자 기호를 위 아래로 붙인 것 같은 기호 등이 함께 많이 보인다. 서로 다른 위상을 지닌 기호들일 수 있고, 변형태들일 수도 있다. 그에 대해서는 뒤에 말하기로 하겠다. 아무튼 이 Y는 매우 오래 전승된 것이다. 시베리아 샤만의 그림이나 예나강의 암각화, 일본 수궁 동굴의 문제에서도 발견된다. 그것은 우리의 암각화(천전리 서석과 반구대 암각화, 그리고 명마산 글자바위 등)에서 가장 풍부하게 나타난다. 그것은 암각화 시대의 전성기를 지나서 고분벽화에서도 나타난다. 그것은 무용총 수렵도에도 있으며 진파리 고분의 연꽃에도 있다. 미주 지역에서는 근대의 한 인디언 그림에서도 Y자를 기본 주제로 한 그림이 그려졌다. 연꽃과 관련된 Y는 남양주의 향토 사료관에서 전시된 한 탁본에서도 볼 수 있었다. 아마 그것은 조선 시대의 비석에 새겨진 것으로 생각된다.

이렇게 다양하게 분포하는 몇 가지 기호를 나는 '생명목 기호'라고 부르고 있다. 그것이 생명나무 가지와 연관되어 있기 때문이다. 원초적 생명나무는 생명목으로부터 발전하여 이루어진다. 많은 생명목들이 통합되어 생명나무가 되고 그러한 것들이 통합되어 생명나무 숲이 된다. 그 숲 전체를 통합하는 거대한 축이 우주목이다. 따라서 생명목 기호는 우주목의 기본 원소이다. 오딘이 얻은 룬 문자라는 것도 이러한 생명목 기호가 변형된 것으로 보인다. 그 룬문자는 시베리아 사슴문자이다.

이 생명목 기호가 가장 많이 섬세하게 제시된 것이 팔봉산 자락의 명마산 글자바위 암각화이다. 너무나 난해한 서판이어서 여기서 그 난잡한 해석을 제시하기는 어렵다. 그보다는 좀더 대중적인 반구대 암각화가 이 Y 이야기를 가장 잘 형상화된 그림들로 보여주고 있기 때문에 그에 대해 이야기해보고자 한다. 반구대 암각화는 'Y의 서사시'이다. 단지 그것을 고래 그림들로 이미지화해서 보여주고 있을 뿐이다. 이러한 형상화를 전면에 내세우지 않고 추상화된 기호들을 보여주는 듯이 보이는 것이 천전리 서석 암각화이다.

이 Y는 도대체 무엇일까? 그것은 생명나무 숲과 우주목에 깃들어 있을 모든 생명체들에게 과연 무엇인가? 암각화 생명서판은 그에 대해 어떠한 이야기를 펼쳐내고 있을까? 이에 한 대목 답해보기로 한다.

2. 현무도의 의미와 그 기원

이번 강연의 주제는 생명서판의 중심기호인 Y자 생명코드 이야기이다. 하지만 그것은 또한 신화적 이야기로 가공된 '현무도 이야기'이기도 하다. 현무(玄武)라면 사신도의 하나가 아닌가? 조금 상식이 있는 사람이라면 그것이 네 방위 신 중의 하나이며 북방을 맡은 신으로 알고 있을 것이다. 그러나 이 간단한 상식은 실제 현무의 진실을 가리고 있는 지도 모른다. 그것이 동서남북 중의 북에 배치된 것은 사실이지만 그 방향성에 현무의 내용이 다 들어있는 것은 아니기 때문이다. 그림을 보면 그 내용을 알 수 있을까? 거북이를 뱀이 휘감아 돌이 얹히며 싸우는 것인가? 武를 그렇게 해석해서 어떤 광고에서는 실제 돌이 마구 싸우는 것으로 묘사된다. 용강 고분의 현무도나 기타 현무도를 보면 그렇게 싸우는 것으로 해석하는 것이 맞지 않다. 그 둘은 생식적 결합 형태를 취하고 있을 뿐이다. 본래 선사시대 세계적으로 퍼져있는 생식 기호는 X자 크로스였다. 그리고 뱀 두 마리가 얹혀있는 이미지가 그러한 생식기호로 통했다. 그런데 왜 갑자기 거북과 뱀이 얹히게 된 것일까?

여기에는 X자 기호의 엄청난 비밀이 숨겨져 있다. 그것은 생명창조가 우주적 방위와 구조에 관련된다는 사실과 엮여있다. 한 미국학자가 마야 아즈텍 문서들을 연구한 끝에 거기 나오는 몇 가지 X자



그림 4) 계룡의 생명목 코드 기호 Y와 X 크로스 생식코드를 새겨놓은 명마산 메트릭스 큐브 거석(글자바위)



그림 고구려 강서 고분 벽화의 현무도

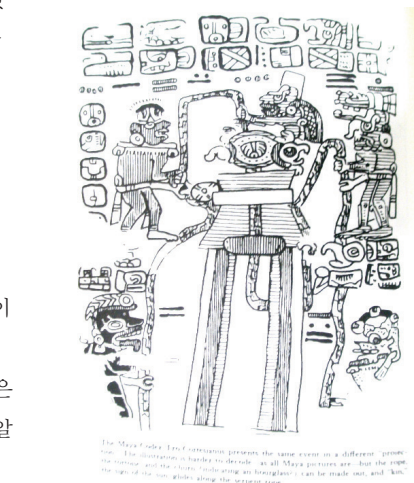


그림 6) 마야의 현무도

뱀뱀줄로 거북이 안을 어떤 장치를 돌리고 있다. 그것은 우유바다에 해당하는 교반기이다. 여기서는 모래시계라고 표현하고 있다. 기본적으로 힌두신화의 '태초의 우유바다 젓기'라는 우주창조 신화와 같다.

고구려의 '현무도'는 기본적으로 우주창조 신화이다. 그것을 방위신으로 하락시킨 것은 그 신화체계를 억압했거나 상실한 후대인들의 몫이다.

● Lecture 강연

● Round Table 라운드 테이블

● Workshop 색션 워크숍

● Presentation 작가 프리젠테이션

● Performance 공연

기호가 우주축과 황도대, 춘분 추분점들과 연관된다는 것을 알아냈다. 마야력은 치밀하고 수만년 이상을 틀리지 않고 계산하는 것으로 유명하다. 그러한 마야력을 검토하면서 거기 등장하는 거북이의 의미를 통해 몇 가지 X자 기호들의 우주적 의미를 밝힌 것이다. 마야의 현무도라고 할 수 있는 거북과 뱀이 등장하는 고문서가 있다. 거북이는 지구이며 지구의 시간들을 보여주는 내부의 창 이미지를 갖고 있다. 뱀은 줄처럼 묘사되어 있으며, 거북이의 창을 통과해서 흘러간다. 이 마야의 고사본은 그 기본 내용이 힌두 신화와 같다. 즉 거북이가 등에 지고 있는 수미산을 우주뱀들로 휘감아 천신과 아수라신들이 줄다리를 한다는 신화이다. 그것이 태초의 우유바다 젓기이다. 그렇게 해서 생명수인 암리타가 만들어진다. 생명들은 이 생명수를 퍼서 지상에 부어주는 달 때문에 그 생명수를 마시며 살아간다.

마야의 뱀은 그저 추상적인 시간이 아니라 수많은 별들과 은하계의 사건들이 밧줄처럼 연결되어 지구 속을 흘러가는 것이다. 지구는 그저 우주 공간에 있는 것이 아니라 우주의 별들과 은하들로 된 밧줄을 밧속에 삼키며 살아가는 것이다. 그러한 우주적 생명력 없이 어떻게 지구가 존재할 수 있겠는가? 지구의 생명체들은 지구가 끌어당기는 우주적 밧줄없이 어떻게 살 수 있겠는가?

양전동암각화 현무도 (長田洞岩刻畵 11.000.01)

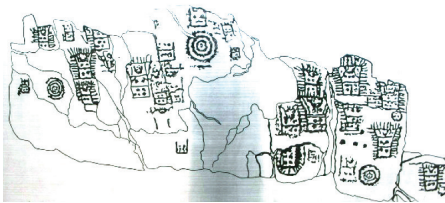


그림 7) 고령 양전동 도끼 암각화

고구려의 현무도는 마야의 고사본보다 훨씬 이전의 것이다. 그리고 힌두신화의 내용이 그려진 그림보다 훨씬 오래 전의 것이다. 중국의 동부 지역에 몇 곳에 사신도가 있고 돈황 석굴에도 있지만 가장 방대하고 화려하게 그려진 것은 고구려 고분들의 것이다. 그것은 현무도의 기원이 고구려이며, 아마도 그 이전 고조선의 신화에서 나온 것으로 추정할 수 있는 대목이다.

그 기원을 아직 정확하게 알 수 없다. 그리고 도대체 ‘현무’란 이상한 이름이 왜 붙었는지도 정확하게 해명하기 어렵다. 이번 강연에서 그 기원과 이름의 의미에 대해 말해보고자 한다.

반구대 암각화에서 원형적인 현무도를 볼 수 있다. 거북과 뱀 기호가 암각화 어미고래 서판(암각화 전체의 왼쪽 부분)의 맨 윗 부분에 있다. 고구려의 현무도처럼 둘이 서로 얹혀있는 것은 아니지만 생식적인 의미는 동일하다. 반구대 현무도에서 거북이 아래 있는 그물 형태는 두 마리 뱀이 U자형으로 얹힌 것이다. 이 U자형은 말굽형으로서 암각화에서 오랜 기간 생식적 기호로 통용되던 것이다. 쌍두용이나 쌍두뱀 형태로 만들어진 U자형 기호는 중국 동부나 미주에서도 보인다. 우리의 암각화에서는 한국형으로 알려진 도끼 암각화가 이 U자형을 포함한다. 특히 칠포리 도끼 암각화는 Y자 기호를 두텁게 만들고 그 위쪽에 U자형을 파놓았다. 이 두 기호를 무용총 수렵도에서도 볼 수 있다.



그림 8) 반구대의 현무도 중 거북과 우주뱀 그물

반구대 암각화에서 이러한 기호들을 볼 수 있다는 것은 어쩌면 이러한 기호들의 원형적 출발점을 한반도에 상정할 수 있지 않을까 하는 추정을 낳게 한다. 반구대 암각화가 이러한 기호들과 연관된 수많은 형상 기호와 그림문자들을 복잡하게 새겨 방대한 생명서판을 구축했다는 것도 그러한 가능성을 뒷받침한다. 즉 그러한 서판을 생산한 중심지라는 의미이다. Y자 기호와 관련된 치밀하고 방대한 작업이 명마산 거석에 있다는 것도 그렇다.

반구대 암각화의 현무도는 거북과 뱀에 국한되지 않고 암각화 전체에 배치된 주도적 형상기호인 고래들의 다양한 이야기까지 포함된다. 어미고래 서판에서 이 고래 이야기는 재미있게 전개된다. 그것은 고래 생명나무 숲에서 어떻게 Y코드를 건너올려야 하는지에 대한 이야기이다. 수많은 고래들의 생명코드 가운데 어떤 것을 선택해야 하는가는 사냥의 은유를 통해 전개된다. 고래사냥은 서판이 새겨질 때 실제 있었던 장면이기도 하지만 생명서판에서는 은유적으로 작동한다. 송창식의 노래처럼 ‘고래 잡으러’ 가자고 했다고 해서 그 말을 곧이곧대로 믿고 진짜 고래사냥에 나설 사람은 없을 것이다. 이 은유적인 고래사냥 이야기가 반구대 암각화의 ‘현무’ 이야기인 것이다.

고래 사냥에는 작살과 창이 동원된다. 은유적인 차원에서 이것들은 도끼와 뿔과 결합되어 있기도 하

다. 도끼는 작살형태 창과 결합된 두꺼운 형태로 등장한다. 그것은 고래 생명나무 숲에서 고래사냥을 하기 때문이다. 즉 생명나무를 찍는 도끼가 되어야 한다. 창이 뿔과 결합되어 위쪽에 나타나게 되는데 그것은 생명의 뿔잔과 뿔이 결합되어야 생식이 되기 때문이다. 즉 창은 뿔로 변하고 그것이 뿔잔과 결합하는 것이다. 즉 사냥의 무기들은 생식의 도구들로 변한다. 사냥은 생식의 은유인 것이다. 반구대 암각화 어미고래 서판의 맨 아래쪽에는 도끼와 생명나무 기호가 X자 기호와 결합되어 함께 배치되어 있기도 하다. 이러한 도끼 의례를 집행하는 생명나무 샤만이 도끼 옆에 있다. 이 맨 아래쪽 기호들이 암각화 전체 이야기를 요약하고 있다. 반구대 암각화의 이 생명나무 도끼 텍스트만으로도 한국형 암각화라고 하는 도끼 암각화의 의미를 확실히 풀어낼 수 있다. 지금까지 대개 태양신 또는 지모신 등으로 해석하고 있지만 말이다.

<<삼국유사>>의 원효 이야기에 나오는 도끼 노래가 이 생식도끼의 존재를 분명히 알려준다. “누가 내게 자루없는 도끼를 허락하겠는가?/ 그렇다면 나는 하늘을 지탱할 기둥을 찍겠다!”라고 그는 노래했다. 임금이 그 노래의 의미를 알고 신하를 시켜 물래 원효를 요석공주에게로 인도하도록 했다. 하룻밤의 정사가 있었고 요석공주는 설총을 낳았다. 그는 대학자가 되었으니 신라의 정신적 하늘을 지탱한 존재가 되지 않았는가?

삼신사의 세 여신 그림에 이 ‘자루없는 도끼’가 나온다. 세 여신 중에 앞의 두 여신의 손에 남근 형태의 도끼가 들려있다. 이것이 소위 민속에서 전승된 기자(祈子) 도끼의 일종일 것이다. 우리 민속은 암각화 시대에서부터 비롯된 생식 도끼의 전통을 오래도록 전승시켰던 것이다. 이 도끼는 현무의 다른 무기들 즉 창과 칼, 바늘 등에 비해 가장 기원이 오랜 것이다. 반구대 현무도는 도끼와 창과 칼 등을 한꺼번에 보여주고 있다는 점도 특징적이다. 고구려의 현무도는 이 반구대의 확고한 현무적 기호 풍경에 그 뿌리를 두고 있음이 분명하다.

현무도의 다른 양식으로 사슴사냥의 수렵도를 들 수 있다. 이에 대해서는 절을 달리해서 다루도록 하겠다. 아마 사슴사냥이 북방계열의 현무도라면 상대적으로 거북뱀의 현무도는 해양지역이 위주가 되는 남방식 현무도가 아닐까? 반구대식 현무도가 아마 그 기원이 될 것이다.

3. 사슴사냥 현무도의 생명서판

위에서 고구려 용강고분의 현무도를 중심으로 고분 시대 생명서판의 한 양상을 논했다. 우리는 이 거북 뱀 현무도 옆에 사슴사냥 수렵도를 놓아야 하지 않을까? 이 사슴 사냥도 실제와 은유가 복합된 것으로 보아야 하지 않을까? 무용총 수렵도를 보면서 그에 대해 생각해보기로 하자.

사슴사냥의 상징적 의미는 시베리아 샤마니즘에서 다양하게 보고되었다. 어떤 곳에서는 태양사슴 사냥 축제가 열린다. 핀란드 지역의 한 샤만 북에서는 우주축에 매달린 사슴이 한 샤만의 화살에 맞는 장면이 그려져 있다. 우주축 위에는 X자 크로스 옷을 입은 샤만이 서 있다. 즉 사슴사냥이 생식적인 일임을 보여주고 있다. 시베리아 한 여신의 옷에도 사슴사냥 장면이 그려져 있다. 오딘 신화 계열로 보이는 한 이그드라실 나무 그림에서는 사슴이 우주목의 잎을 뜯어먹고 있다. 우리에게도 어떠한 사슴신화가 있을까? 남해 양아리 각석에서 그 일단을 추정해볼 수 있다. 흔히 진시황 설화와 연관시켜 불노초를 찾아해매다 이곳을 통과한 서불이 ‘서불과차’라고 썼다고 하기도 한다. 실제로 많은 사람들이 그 말을 믿고 있다. 그러나 실제로 암각화의 다양한 기호들을 종합해서 이 각석을 보면 이것을 그렇게 읽을만한 아무 근거도 없다. 이것은 한문의 고체가 아니라 선사시대 그림문자와 생명목 기호 문자의 일종인 것이다.

여기 새겨진 것은 사슴사냥과 관련된 그림문자와 생명목 문자로 보아야 한다. 여기에 새겨진 사슴은



그림 9) 삼신사의 여신도

앞의 두 여신은 생식 도끼인 남근 도끼를 들고 있다. 자루없는 도끼란 바로 이것이다. 도끼를 든 여인들 쪽에 달이 떠 있다. 이 도끼들은 달과 관련되어 있는 것이다.

● Lecture
강연

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
섹션
워크숍

● Presen
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor
mance
공연



그림 10) 두 사냥꾼은 각기 다른 차원의 공부를 뜻한다. 호랑이 사냥꾼은 저고리 Y자 코드가 호랑이와 같이 기울어진 U(말굽형)과 결합된 것이다. 그는 아직 화살통에 많은 화살이 필요하다. 그는 아직 산속의 어두운 뱀의 동굴 공부를 지나가야 한다. 그러나 위쪽 조의선인은 단 한개의 화살만이 있으며 U자형과 Y자 저고리 동전이 결합되어 있지 않다. 그의 과녁은 태양처럼 화려한 황금뿔 사슴의 부채꼴 영명이다.

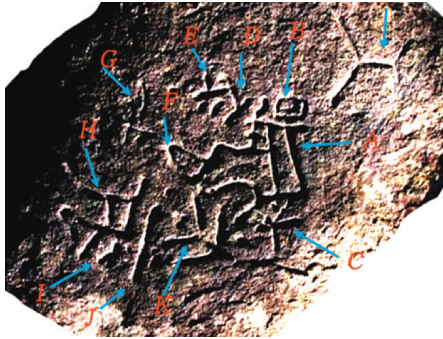


그림 11) 남해 양아리 각석. 흔히 '서불과차' 라고 소개되지만 사슴사냥과 관련된 그림문자와 생명목 문자로 보아야 한다. 여기에 새겨진 사슴은 C이다. 돌아보는 장면인데 몸 뒷 부분 K는 나무 형태와 결합되어 있다. 그 위의 사각형 형태들은 이 나무와 U자 형태로 결합되어 있다. 그리고 마치 활을 당기듯 하는 사람형태(사각형) 왼쪽으로 y자 생명목 기호가 있다. 이것은 무용총 수렵도와 상당히 유사한 텍스트이다.



그림 12) 각저총의 씨름도 옆의 나무는 여러얼굴들이 매달려있다. 아래쪽에는 젊은 여인들의 얼굴들이 보인다. B,C는 수염을 단 노인들이다. G는 귀여운 얼굴이다. 이것은 고구려의 생명나무이다. 씨름은 이 생명나무 아래서 벌어지는 일종의 현무이다.

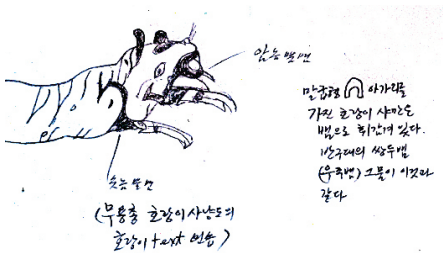


그림 13) 호랑이는 사만의 얼굴과 말굽 U자형 기호와 두 마리 뱀이 결합된 것이다. 호랑이를 자세히 보면 이 형상 글자들을 해독할 수 있다. 꼬리 부분도 마찬가지이다.

C이다. 돌아보는 장면인데 몸 뒷 부분 K는 나무 형태와 결합되어 있다. 그 위의 사각형 형태들은 이 나무와 U자 형태로 결합되어 있다. 그리고 마치 활을 당기듯 하는 사람형태(사각형) 왼쪽으로 y자 생명목 기호가 있다. 그 옆에는 비스듬한 선 위 아래로 점들이 있다. 활 아래에는 망 같이 생긴 것을 사슴 뒷 부분 생명나무 쪽을 향하고 있다. 거기 막대기 위로 솟구친 점이 하나 있는데 마치 y자 옆의 점들 중의 하나를 그 망으로 잡아서 사슴의 생명나무로 떨어뜨리는 것 같다.

여기 나오는 몇 가지 기호들의 결합은 무용총 수렵도와 상당히 유사한 텍스트이다. 무용총 수렵도의 은유적 차원을 보기로 하자. 일단 여기서 맨 아랫부분 산의 은유를 보자. 그림에 나오는 산들은 모두 파도처럼 일렁이는 선들로 되어 있다. 아랫부분 산 맨 위쪽의 파도선 위에 각저총에 나오는 것과 같은 가지 끝에 뿔잔둥지들이 있는 나무 세 그루가 서 있다. 이 산의 의미를 이 나무가 말해준다. 각저총의 나무에서 뿔잔 둥지들은 모두 사람 얼굴 형상이었다. 즉 이것은 고구려 식의 생명나무인 것이다. 이 수렵도에서 별로 눈여겨보지 않는 사냥꾼이 호랑이 사냥꾼 아래 있는 사람이다. 그런데 특이한 것은 이 사냥꾼의 말에 그 앞의 산이 묶여있다는 것이다. 이것은 매우 이상한데도 아무도 이 점을 지적하지 않았다. 그리고 산들이 특이한 모양인데 왜냐하면 맨 아래쪽의 파도선과 맨 위쪽의 파도선 까지 (맨 아래 하나만 빼고) 모두가 하나로 x자 형태로 묶여있기 때문이다. 이렇게 하나로 묶인 파도선들이 사냥꾼의 말에 매여 있는 것이다. 나는 이것이 사슴사냥의 1단계라고 생각한다.

2단계가 바로 그 위에 있는 호랑이 사냥이다. 이 호랑이는 은유적 차원에서는 호랑이 샤만을 가리킨다. 호랑이 입은 U자형이다. 입을 잘 보면 마치 루즈를 두껍게 바른 듯이 진하게 표현되어 있다. 이 뺨이 이상하게 표현되어 있고 턱 쪽으로는 수염이 이상한 모양으로 그려져 있다. U자형을 만들면서 얼굴을 두른 뿔달린 뱀 형상이다. 오른쪽 앞발 위쪽으로도 그 뿔달린 뱀이 보인다. 이 두 마리 뱀이 호랑이 얼굴과 상체에 감겨있다. 호랑이 줄무늬는 y자의 변형들이다. 꼬리와 뒷다리 부분에도 여러 기호들이 있다. 이 호랑이는 생명서판을 압축한 서판적 그림문자들이 복합된 것이다. 아마 호랑이는 이 생명서판을 활을 당기는 조의선인에게 가르쳐야 될 샤만일 것이다. 이 조의 선인은 아래쪽 사냥꾼과 마찬가지로 화살통을 매고 있으며 많은 화살을 채우고 있다. 이것이 사슴사냥의 2단계이다. 마지막 사슴사냥 3단계는 황금뿔 사슴을 사냥하는 것이다. 그쪽의 산이 가장 크고 화려하게 그려져 있다. 아마 이 조의선인은 호랑이 샤만 공부를 졸업했을 것이다. 사슴도 호랑이보다 훨씬 크게 그려져 있다. 이 조의선인은 한 대의 화살 밖에 없다. 그것도 돌아서서 쏘는 방식의 활쏘기이다. 암각화에서 고개를 자신의 뒤쪽으로 돌리는 포즈는 자기를 스스로 속에 접어넣는 생명창조의 포즈이다. 1단계에서 3단계로 점점 크게 그리면서 세 번째 단계가 가장 중요함을 암시한 그림이다.

무용총의 이 수렵도를 각저총의 씨름도와 비슷한 맥락으로 풀어볼 수도 있다. 모두 생명공학적 무예를 겨루는 일이며 현무의 다양한 표현 방식인 것이다. 무용총 수렵도에서도 이 수렵 장면 옆에는 거대한 생명나무가 보인다. 수렵의 3 단계를 완성한 사람만이 그 거대한 생명나무를 통과할 수 있을 것이다. 그 앞에는 소가 끄는 수레가 놓여있다. 공부를 끝낼 사람이 타고 갈 수레이다. 박혁거세도 이러한 수레를 타고 가지 않았을까? 그러나 박혁거세는 천마의 현무도를 마친 존재였다.

4. 천마도의 비밀-최고의 현무도

현무가 일종의 우주적 연금술의 기예이며, 치열한 정신적 영적 싸움을 거쳐서 도달되는 심오한 무예임을 알게 되었다. 이것은 일종의 영적인 생명공학이다. 노자가 <<도덕경>>에서 도를 일컬어 '현빈지문(玄牝之門)'이라고 한 것은 이러한 구체적인 영적 생명공학에 대한 매우 추상화된 관념적 진술에 불과하다. 현무는 최상의 생명체를 탄생시킬 수 있는 능력이지 우주에 대한 철학적 관념사상이 아니다.

<<삼국유사>>는 말한다. 우리 고대사 조창기는 여전히 이 영적 생명공학의 분위기가 살아남아 있었다고 말이다. 우리나라 역사는 중국이나 인도 등에 뒤떨어진 것으로 대하는 사람들이 많다. 이러한 신화적 분위기가 역사 시대에도 계속 남아있는 것을 원시적인 것으로 치부하고 있기 때문이다. 그러나 그 반대가 진실이다. 이 신화 전승 시대는 사실은 그 이전의 더 높은 문명이었던 황금 시대의 마지막 황혼기였다. 박혁거세 신화에 나오는 천마가 황금시대 생명공학의 마지막 빛을 우리에게 전해준다. 즉 그것은 천마가 전해준 황금알(연금술적 생명체) 이야기이다. 그 알에서 세상을 밝혀줄 한 존재, 박혁거세가 나온다. 그는 정신적 영적으로 최상의 나라 신라의 조창기 판을 짠다. 여러 족장들이 이 새로운 영적 지도자를 맞이해서 그와 같이 신국을 건설한다.

세상의 이치를 꿰뚫어보는 위대한 영적 존재가 이 신국을 이끌 것이다. 그는 우주적 리듬에 맞게 천마의 박동을 이 신국에 퍼뜨릴 것이다. 모든 생명체들이 천마의 박동에 따라 살고 진화하게 될 것이다.

우리는 이러한 가정을 해볼 수 있다. 만일 이렇게 영적으로 뛰어난 존재들이 세상을 다스린다면 지구 문명은 새로운 차원으로 상승할 수 있을 것이라고 말이다. 현무가 그러한 존재들을 만들 수 있는 생명의 무예라면 그것을 간직한 집단은 생태적으로 가장 건강하고 강력한 것이 될 수 있다. 그들이 펼치는 문명과 문화는 생태계의 진화와 발을 맞추고, 오히려 생태계를 이끌고 갈 수도 있을 것이다.

박혁거세 신화는 김알지 신화로 이어지면서 현무의 새로운 한 가락을 조금은 쇠퇴한 방식으로 덧붙였다. 불교시대가 도래하고 현무의 지식이 그 이후 점차 쇠퇴하면서 신국의 빛이 사라져갔다. 처용이 등장했지만 역부족이었다. 처용은 현무의 지식을 계승하던 용 집단의 한 구성원일 것이다. 그는 12 제국이 통합해서 만들어내는 자신의 아름답고 풍요로운 가면얼굴을 노래로 남겼다. 그러나 그의 외로운 노력이 기울어지는 신라를 일으켜 세운 것 같지는 않다. 그는 빨간 얼굴 가면을 역사에 남겼다. 조선시대까지 그의 빨간 얼굴 가면 춤과 노래가 불렀다.

신라의 눈부신 발전의 원동력이 되었던 천마의 비밀은 과연 무엇일까? 그 생명공학의 지식은 어떠한 것이었을까? 천마총의 천마도에서 그 비밀의 일부를 엿볼 수 있다. 이 천마의 배경은 X자 연쇄무늬이며 동시에 마름모 연쇄무늬이다. 천전리 서석에서도 볼 수 있는 이 무늬는 생식기호의 오랜 전승을 갖고 있다. 이 천마가 몇 개의 얼굴들을 갖고 있는 것도 그와 관련된다. 눈에 금방 들어오는 것은 앞 가슴 부분의 빨간 형태 얼굴이다. 그 아래 배 부분에 뽕이그릇 형태 얼굴이 둥그렇게 나온 코와 입을 벌리고 있다. 이러한 기법은 암각화의 전통을 따르고 있음을 드러낸 것이다.

이 천마가 말해주는 것은 가슴의 사랑과 배의 풍요이다. 가슴의 빨간얼굴은 반쯤 감은 눈을 통해 사랑에 가득한 얼굴 표정을 보여준다. 그 아래 뽕이그릇 형태 얼굴은 둥그럽고 복스럽게 나온 코와 입이 있다. 자궁 부분에는 달 형태 눈과 삼각형 눈들이 있는 얼굴이 있다. 생명탄생을 주관하는 달과 생명창조의 기하학인 삼각형을 보여준 것이다. 천마의 말갈기와 꼬리는 날카로운 창처럼 생긴 새의 부리들로 되어 있다. 그것은 바람처럼 날아가는 새의 모습을 보여주면서 동시에 현무의 무예도구인 창과 뿔 같은 매서움을 보여주는 것이다. 이 천마의 앞발이 머문 곳에 커다란 모자를 쓴 시옷자 형태와 결합된 얼굴이 하나 있다. 영적인 기운이 그를 둘러싸고 있다. 아마 천마는 이 존재를 위해 달려왔을 것이다. 천마의 얼굴 부분 눈은 사각형으로 확고한 목표를 갖는데 이 존재가 목표이다. 그 밑의 목부분 얼굴은 둥그런 눈을 갖고 있는데 아마도 이 존재가 둥근 알이 될 것이다.

우리나라 곳곳에 명마와 용마 등의 전설이 있으며, 산 이름에도 그러한 천마적 존재와 연관된 산들이 많다. 아득한 시대 천마적 지위의 샤만들이 그러한 산들에 깃들어 있었는지 모른다. 그러나 역사 시대 이후 용마는 모두 억압되었다. 야기 장수 설화는 그 일단을 말해준다. 박혁거세 비슷한 존재가 세상에 나오면 용마가 출현하는데 사람들은 그가 역적이 될 수 있기 때문에 태어나자마자 죽여버린다. 물론 신라 초기 설화와는 많이 구도가 바뀌었지만 근본은 같다. 용마를 타고 다니는 존재는 천마에 의

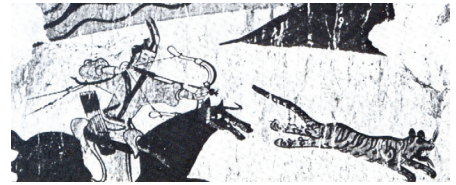


그림 14) 석류 모양의 화살촉(명정)은 생명의 올림을 쓰아대는 것으로 볼 수 있다. 실제 제의를 위해서는 사냥대상을 기절시키기 위해서 그러한 끝이 뾰족한 화살이 필요했을 것이다. 은유적 차원에서 그것은 석류의 상징인 장생적인 생명의 올림소리를 퍼뜨리는 것이다. 그 올림이 화살처럼 날아가 명중할 때 똑같은 올림이 퍼진다. 산들이 파도모양으로 그려진 것도 그러한 파동의 원리를 보여주는 것이리라.



그림 15) 천마총의 천마도
이 천마의 배경은 X자 연쇄무늬이며 동시에 마름모 연쇄무늬이다. 천전리 서석에서도 볼 수 있는 이 무늬는 생식기호의 오랜 전승을 갖고 있다. 이 천마가 몇 개의 얼굴들을 갖고 있는 것도 그와 관련된다. 눈에 금방 들어오는 것은 앞 가슴 부분의 빨간 형태 얼굴이다. 그 아래 배 부분에 뽕이그릇 형태 얼굴이 둥그렇게 나온 코와 입을 벌리고 있다. 이러한 기법은 암각화의 전통을 따르고 있음을 드러낸 것이다.

● Lecture 강연

● Round Table 라운드 테이블

● Workshop 색션 워크숍

● Presentation 작가 프리젠테이션

● Performance 공연



그림 16) 반구대 암각화의 생명나무 숲
양각으로 드러난 형상에 주목하면 숲이 나타난다. 몇 개의 층으로 나뉘어 숲의 풍경이 달라진다. 위쪽 중간에 생명코드 Y가 나무 형태로 서 있다.

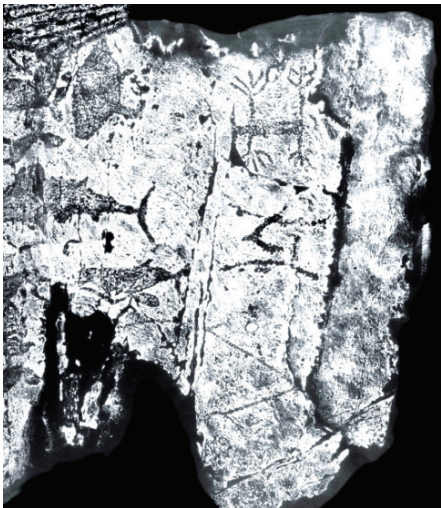


그림 17) 도끼 텍스트를 90도 돌려 놓으면 잠자는 공주가 보인다. 생명나무 샤만의 몸체 부분이 마치 안대처럼 보인다. 그 속에 공주의 눈이 있다. 그녀는 이 생명나무를 통해 꿈의 풍경을 보고 있다. 그녀의 두 팔은 가지런히 놓여있고 아기처럼 싸여있다. 치마 끝은 침대 바깥으로 늘어져 휘어졌다. 방향을 반대로 바꿔서 보면 삼각마스크를 한 아기 얼굴이 나온다. 그녀의 꿈이 동화적인 것임을 말해주는 것이 아닐까?
그녀를 내려다보는 얼굴은 생명나무와 결합된 고래 얼굴과 도끼 위쪽의 고래 얼굴이다.

해서 태어난 존재처럼 이 세상을 현무적인 지식으로 이끄는 황금시대로 몰아가야 하는 것이다.

5. 반구대 암각화의 생명서판-생명나무 여신의 잠과 꿈

신라 창건 신화는 박혁거세와 알영 신화를 동시에 보아야 진실을 알 수 있다. 천마는 환하게 드러나는 이미지이지만 알영의 계룡은 숲 속 깊은 곳에 숨어있는 이미지이다. 천마와 달리 생명나무 숲 전체를 다스리는 일은 좀더 은밀한 일이 되어야 하기 때문이다. 알영은 계룡의 갈비뼈를 열고 태어났다. 아마 계룡은 생명나무 숲에 깃들어 있는 여성 샤만이나 여성 신격일 수 있다. 그것은 ‘숲의 어머니’가 아닐까? 암각화에는 공통으로 생명나무 숲과 계룡의 이미지가 등장한다. 계룡은 생명나무 숲의 비밀을 간직하고 있는 존재인 것이다. 신라는 초창기 나라이름을 계림국이라 했다. 그것은 알영신화를 신라가 따르고 있었음을 보여준다. 천마 신화보다 계룡 신화가 더 우위에 있었다고 보인다. 과연 생명나무 숲을 관장하는 계룡은 어떤 존재일까?

이 계룡에 우리가 주목해야 하는 것은 이것이 다른 어느 곳에도 없는 우리만의 독자적인 존재이기 때문이다. 그것은 우리 암각화의 생명서판에만 출현한다. 반구대 암각화에서도 천전리 서석 암각화나 명마 암각화 어디에서도 그렇다. 이러한 공통성과 독자성이야말로 한국형 암각화라고 하는 도끼 암각화 이상으로 중요하다. 왜냐하면 이 계룡은 생명서판의 방대한 정보들을 우리에게 제공하고 있기 때문이다. 반구대 암각화를 통해 이 생명서판의 비밀에 접근해보기로 하자.

모든 암각화는 양음 기법을 사용한다. 즉 음각으로 어떤 형상을 새기면 나머지 부분도 반드시 어떤 형상을 갖고 있게끔 처리하는 것이다. 그 둘은 함께 태극처럼 어우러진다. 반구대 암각화의 고래들은 모두 음각으로 새겨진 것이다. 동물 형상들은 거의 그렇다. 우리는 흔히 거기에만 주목하고 고래들과 동물 그림들만 본다. 그러나 두드러진 양각 부분에만 주목해보면 놀라운 풍경이 전개된다. 그것은 생명나무 숲의 신비로운 풍경이다.

이 생명나무 숲은 고래들과 결합되어 있기 때문에 고래 생명나무들이 된다. 그러나 나무 자체들에 얼굴들이 있다. 그러한 얼굴들은 모두 일종의 그림문자이다. 그 얼굴들의 형상과 표정 등 그리고 시선의 방향들이 그림문자가 되어 서로 연결됨으로써 텍스트를 만든다. 고래들도 이 생명나무 숲이 부각되는 시선에서 자신들의 얼굴들을 드러낸다. 어미고래의 얼굴도 이 관점에서 선명하게 나타난다. 아기 고래는 그녀의 눈이 된다. 이 생명나무 숲의 여주인이 있는데 그녀는 아래쪽 줄무늬 고래를 가면처럼 쓰고 있다. 그녀의 오탁한 코가 희미하게 그 오른쪽으로 솟아있다. 그녀의 눈은 줄무늬 고래 커튼 속에 희미하게 보인다. 그녀의 귀고리와 머리장식도 있다. 아래쪽 도끼 기호 위의 꼬리가 긴 고래(상어라고 한다)가 머리 장식이다. 이 독특한 머리 장식은 자세히 보면 위쪽의 물고기 요정들 얼굴과 결합되어 있어서 마치 인어처럼 보인다.

이 생명나무 숲의 여러 얼굴들은 이 여주인의 이야기이다. 나는 이번 강연의 주제를 이 여주인의 꿈으로 잡았다. 그 여주인이 공주가 되어 잠든 이미지가 그녀의 목 부분 기호들이 새겨진 도끼 텍스트에 있다. 도끼 텍스트를 90도 돌려 놓으면 잠자는 공주가 보인다. 생명나무 샤만의 몸체 부분이 마치 안대처럼 보인다. 그 속에 공주의 눈이 있다. 그녀는 이 생명나무를 통해 꿈의 풍경을 보고 있다. 그녀의 두 팔은 가지런히 놓여있고 아기처럼 싸여있다. 치마 끝은 침대 바깥으로 늘어져 휘어졌다. 방향을 반대로 바꿔서 보면 삼각마스크를 한 아기 얼굴이 나온다. 그녀의 꿈이 동화적인 것임을 말해주는 것이 아닐까?

이 동화 이야기의 한 대목을 말해보기로 하자. 줄무늬 고래 가면 얼굴을 쓴 공주는 이 암각화를 네 문단으로 구분하는 세로선 바깥 즉 오른쪽을 바라보고 있다. 거기에는 입에 마스크를 한 가면얼굴들이 나타난다. 공주의 꿈은 이러한 가면얼굴들의 이야기가 된다.

아래 그림에서 암각화 전체 세로선 오른쪽의 가면얼굴들은 모두 입마개를 하고 있다. 그녀들은 침묵을 지키며 눈으로만 어떤 것에 집중한다. 시선이 중요하며 고평함과 깊은 사유가 요구되는 것 같다. 그것은 생명의 연금술이 진행되는 장면 때문이다. 그것은 사슴그릇에서 진행되는 신비로운 연금술을 둘러싸고 있다.

여기서 도대체 어떤 일이 진행되고 있는가? 이것이 반구대 현무의 핵심장면인데 사슴그릇은 생명목 기호들과 빨간그릇이 하나의 텍스트를 이루어 생명의 원초적 기호들이 화합하는 연금술을 보여주는 것이다. 그 결정체가 사슴 목과 앞다리에 매달린 크리스탈 체이다. 생명의 연금술 결정체를 여기서 보여주고 있는 것이다. 가면얼굴의 여인 D는 바로 이 크리스탈 결정체를 자신의 눈으로 하고 있다. 그녀는 바로 그 결정체 형성과정을 보고 있으며, 그것의 결과를 기다리고 있는 것 같다. 그녀가 바로 이 부분 가면얼굴들의 대표 얼굴이다.

공주의 꿈은 방향을 바꿔 위로 솟구치면서 고래 사냥 풍경으로 넘어간다. 겉으로는 고래사냥인데 모두 은유적 사냥인 것이다. 이제는 입을 가린 마스크의 여인들이 아니라 눈을 감은 마스크의 여인들이 등장한다. 그림 18에서 G는 감은 눈을 H는 입 마스크를 기호화한 것이다. 그녀의 마스크 영역은 길게 오른쪽으로 벌어지며 그 아래 춤추는 고래들을 모두 그 영역 속에 둔다. 그녀는 솟구치는 작살도끼의 영역 이제 본격적으로 벌어지는 고래 사냥의 현무도를 바라보게 될 것이다. 그녀의 꿈은 공주의 꿈속의 꿈이다. 더 상승된 꿈의 얼굴이 위쪽에 있다. 창끝과 X자로 교차하는 감은 눈(I)을 한 얼굴이다. 그녀의 코는 J이고 그 옆의 향아리 형태 고래의 선을 따라 턱선이 내려간다. 그녀의 감은 눈은 날카로운 창에 찔려온 모습이다. 이것이 반구대 현무의 가장 미묘한 풍경이 된다. 그때 창끝은 뿔이 된다. 이 뿔은 U자형 우주뿔 그물 등지와 겹쳐있는 누운 빨간과 결합된다. 이 빨간과 뿔의 결합이라는 성배의 주제가 이 한반도의 암각화에서 확인되는 것이다. 얼마나 놀라운 일인가? 서양 성배설화의 슬한 해설들이 수많은 시간을 낭비하면서 그 애매하고 신비한 상징체계를 밝혀내지 못하고 있는데 그에 대한 정확하고 자세한 해설이 담긴 생명서판이 여기 있는 것이다.

공주의 꿈을 더 상세히 설명할만한 여지가 없을 것 같다. 다만 니체가 서양 문화의 정점으로 보았던 성배 기사도의 로망스라는 것이 우리에게 그 근원이 있다는 것을 지적하고 싶다. 그들이 기사도의 무예와 귀부인에 대한 사랑을 결합시키지 못하고 있는 것은 현무의 비밀을 모르고 있기 때문이다. 서양의 성배 로망스는 암각화 생명서판의 진실이 흘러가면서 상당부분 왜곡된 이야기가 되었다. / 신범순

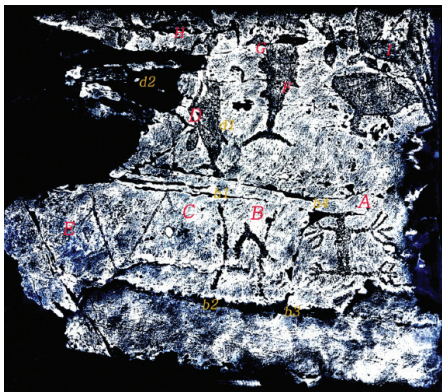


그림 20) 반구대 암각화 일부. 도끼 기호는 B이다. 그 옆 C는 생명나무이며 위쪽에 고래 얼굴이 결합되어 있어서 고래 생명나무가 된다. 그 고래 얼굴이 잠자는 공주를 내려다 본다. A가 공주의 눈을 가린 안대 역할을 하는 생명나무 사만 기호이다.



그림 21) 잠자는 공주를 내려다보는 고래 생명나무 얼굴을 스케치한 것이다. 얼굴도 여러 다른 형상들과 복합되어 있음을 볼 수 있다.

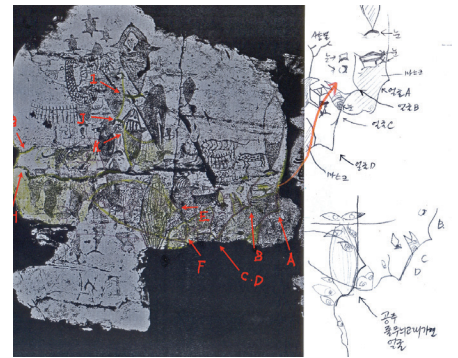


그림 18) 공주가 바라보는 입 마개 가면얼굴 여인들은 A,B,C,D 넷이다. 그 대략적인 스케치를 옆에 그렸다. C와 D는 같은 코를 공유하며 눈만 다른 얼굴이다. 얼굴 D의 눈은 사슴 목과 앞발에 붙어있는 크리스탈 결정체이다. 그 아래 검은 모자를 쓴 얼굴까지 포함해서 그녀의 눈이 된다. C얼굴의 눈은 그 눈과 사각형 도형으로 연결된 줄무늬 형태의 눈이다. 그 눈은 그 위쪽 얼굴 B의 마스크가 된다.



그림 19) 반구대 암각화의 핵심에 이 사슴 그릇이 놓여 있다. 사슴을 이렇게 뿔뿔하게 그리는 경우는 없는데 여기서는 그릇 형태를 위한 것이라 그렇게 했다. 줄무늬 머리를 한 어떤 존재(새머리를 한)가 사슴 그릇에서 어떤 일을 하고 있다. 그릇 위에는 뿔잔 형태의 작은 그릇이 떠 있다. 그 뿔잔 그릇 앞에는 생명목 기호들이 늘어서 있다. 그것은 명마 서판에서 볼 수 있는 것들이다. 그는 다른 손으로 눈 같은 것을 들고 있다. 거기서 생명목 같은 것이 자라고 있다. 이것은 기본적인 생명코드가 생명나무로 자라는 모습을 보여준다. 이 그림들은 모두 삼각형 머리를 한 계룡의 구도 속에 자리잡고 있다.

● Lecture 강연

● Round Table 라운드 테이블

● Workshop 색션 워크숍

● Presentation 작가 프리젠테이션

● Performance 공연



뇌 속의 내부 섬광

박문호

뇌과학 전문가

박문호박사는 자연과학에 기반한 사고를 통해 인간과 세계를 통합적으로 이해하고자 하는 뇌과학 전문가로 알려져 있다. 2008년 10월 우주 현상으로서 생명과 생각의 기원을 추적한 「뇌, 생각의 출현」을 집필했다. 이 책은 500쪽이 넘는 분량에 만만찮은 내용을 담고 있음에도 출간 직후 베스트셀러에 올랐으며, 다수의 중앙일간지에서 올해의 책으로 선정되기도 하였다.

박문호 박사는 경북대학교 전자공학과를 졸업한 뒤 미국 텍사스 에이앤엠(Texas A&M) 대학교에서 전자공학 박사학위를 받았다. 현재 한국전자통신연구원(ETRI) 책임연구원이며, 자연과학 커뮤니티 ‘(사)박문호의 자연과학 세상’을 운영하고 있다. 2004년부터 서울대학교, 카이스트, 삼성경제연구소(SERI), 연구공간 수유너머 등에서 천문학, 물리학까지 넘나드는 뇌과학 강의를 꾸준히 진행해왔다. 특히 그가 운영하는 ‘(사)박문호의 자연과학 세상’ (www.mhpark.or.kr)에서 진행하는 〈특별한 뇌과학〉, 〈137억년 우주의 진화〉 등의 강의는 대중들의 호응과 함께 2,000여 명이 넘는 일반인들과 소통하고 있다.



김용익x구나연, 2인대담 생 정치의 연대적 가능성

김용익 작가

● Lecture
강연

김용익 작가는 1968년 서울대학교 농과대학을 그만두고 홍익대학교 미술대학 회화과에 입학하면서 미술에 입문하였으며, 자의적으로 선택한 미술이었기에 “나는 왜 미술을 하는가”라는 의문을 끊임없이 던져온 자칭 “괴로운 타입”의 예술가이다. 1980년 홍익대학교 대학원을 졸업한 이후 대학조교, 중고등학교 미술교사, 전문대학 교수 등을 거쳐 현재 경원대학교 미술대학 회화과 교수로 재직 중이며 미술을 전공하는 이들에게 자신이 살아 온 경험을 진지하게 들려주는 미술 교육자이다. 1970년대 이후 물질과 이미지의 대립 관계를 화해시키고자 하는 의도를 개진한 일련의 천 작업, 모더니즘의 인종된 이미지 권력에 흠집을 내고자 시도한 〈가까이... 더 가까이...〉라는 제목의 캔버스 작업, 이전의 캔버스 작업 위에 물감을 덧칠함으로써 지워버리는 〈절망의 완수〉 시리즈 작업 등을 선보였다. 또한 1998년 광주비엔날레 정상화를 위한 범미술위원회 위원장 활동에 이어 대안공간 풀 설립(1999년)과 미술인회의 창립(2003년) 등에 관여하였으며, 문화관광부에서 주관한 공공미술 추진위원회 위원장(2006년~2008년)으로 활동하는 등 미술 안에서만 미술을 사고하기보다는 문화 안에서의 미술을 사고하며 실천해 온 공공미술가이기도 하다. 뿐만 아니라 지난 30여 년 동안 쉬지 않고 써온 수많은 글을 통해 자신의 작업과 전시는 물론 한국 현대미술, 모더니즘, 공공미술, 미술제도, 미술교육, 더 나아가 한 상식적 지식인으로서 문화예술 전반에 대한 고민을 이어가고 있다.

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
작가
워크숍

● Presen-
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor-
mance
공연

구나연 평론가는 2002년 한국예술종합학교와 동대학원 미술이론과를 졸업하고 평론가로 활동을 하고 있다. 2008년에는 재)인천문화재단(대표이사 심갑섭)이 시행하는 제1회 플랫폼 문화비평상에서 「오타쿠, 일본 현대미술의 초상」으로 미술비평상을 수상하였다. 2007년부터 현재까지 한국예술종합학교에 출강하고 있으며, 다양한 평론활동을 전개해오고 있다.

섬머 아카데미에 참여하며

나는 오늘 발표를 하면서 나를 혈어내어 보려고 한다. 강연이란 마땅히 자신을 혈어내어 스스로 안정된 주체를 불안정하게 만드는 일이라고 믿는다. 동시에 나의 강연이 여러분들도 불안정하게 만들기를 희망한다.

나는 1975년에 “한국 모더니즘”의 적자(嫡子)를 자처하며 작가로 출발했다. 그 당시는 소위 “한국 모더니즘 운동”이 무슨무슨 현대미술제란 이름으로 서울, 대구, 부산, 광주등 전국을 휩쓸기 시작하는 때였는데 1975년이면 어떤 해인가? 1972년의 유신헌법 발효로 정국이 쾅쾅 열어 붙어 있을 때 아닌가? 유독 현대미술이 열기를 보인 이유는 무엇이었을까? 그 현상을 억압적 정권하에서 눈치를 보는 미술이 살아남기 위한 보신책으로서의 미학이라고 폄하하는 것이 한쪽의 평가라면 한국적 미학의 태동이라고 보는 또 하나의 시각이 대립되어 왔다. 소위 모더니즘 대 민중미술의 대립 구도이다. 이 대립구도는 이제 시의를 상실하긴 했지만 그것이 그 대립관계를 생산적으로 극복한 결과는 아니라고 본다. 그냥 시들어 버렸을 뿐이어서 그 쓴 뿌리는 아직도 잠복해 있다. 나는 작가로서 이 두 미학 사이의 통로를 뚫는 실천을 하여왔다고 자평한다. 오늘 나의 강연은 이러한 나의 자평이 중대한 도전을 받는 계기가 되기를 희망한다.

1997년 “광주비엔날레정상화를위한 범미술인위원회”의 위원장을 맡게 됨으로써 내 작가로서의 여정은 큰 전환을 맞게되었다. 그 후 이른바 좌파계열의 미술인들이 주도한 “대안공간 풀”의 창설과 운영에 관계하게 되었고 2005년 문광부공공미술 사업인 “소외지역 생활환경 개선을 위한 공공미술추진위원회”의 위원장을 맡게 되었다. 그간 모더니즘으로부터 “내부로의 망명”을 시도해 왔던 나는 이즈음부터 이른바 미술 내외적으로 좌파적 시각을 학습하게 되었고 정치와 예술에 대한 고민을 하게 되었다.

김대중 노무현 정권 10년동안에도 무한경쟁을 유도하는 신자유주의적 자본주의와 비정규직을 실업자를 구조적으로 거느리고 있어야만하는 성장주의적 경제정책이 오히려 공고해짐을 지켜보았고 작년 대선과 총선을 통해 이명박의 참담한 실패에도 불구하고 박근혜당이 집권하는 모습을 지켜보면서 대의민주주의에 대한 실망감, 박근혜의 당선을 밀반침하는 국가주의에 대한 회의, 그리고 자연을 착취하는 산업주의적 자본주의에 대한 절망감에 아나키즘적 삶을 추구하고있다.

나의 2011년 개인전 “무통문명에 소심하게 저항하기”는 정치적, 생태적 아나키즘에 대한 관심의 표명이었고 최근작도 모두 같은 선상에 있다.

오늘의 강연은 나의 이 모두 발언 후에 나의 대담자인 구나연 선생님의 발언, 그리고 구나연 선생님이 미리 서면 질문하신 질문에 대한 나의 답, 그리고 마지막으로 방청객의 질문으로 이어가려한다. 지금 한 대담에 대해 질문해 주시거나 미리 나누어 드린 나와 구나연 선생님의 에세이를 참고하시고 질문이 있으시면 질문해 주시기 바란다. / 김용익, 2013 6.30

오래된 미래를 살다

- 출판 기념전, 김용익 : 無痛文明에 소심하게 저항하기

모더니즘의 정치학은 그것의 비정치성으로 드러난다. 예술, 그중에서도 미술이라는 장르의 흐름 속에 웅크려 숨 쉬어 온 모더니즘 미학은 인간이 미술 속에서야 얼마든지 자유롭다는 주관의 민주화에 대한 역사를 담는다. 그러나 그 이외의 것에 대한 침묵. 그것도 철저한 침묵을 권위처럼 지니고 온 모더니즘은 외부세계와의 단절을 통해 지극히 통속적인 욕망을 채우고, 거기에 순응하는 모순을 지닌다. 미학적 귀족주의가 사회적 귀족주의가 되는 현상. 제도권은 이것을 예술적 미덕이라 칭송하고, 미술이란 무엇인가라는 질문을 난해한 문화소양의 아이টে็ม으로 부각시킨다. 그리고 이것이 하나의 권력이 되고, 군림을 하게 되고, 그래서 미술이 미술을 억압하게 되어 버렸다면, 어떻게 할 것인가? 모더니즘을 부셔버릴 것인가?

無痛에 이르는 病

김용익은 모더니즘을 인증된 모더니즘과 비판적 모더니즘으로 구분한다. 그리고 그의 작업을 모더니즘의 인증된 이미지 권력에 흡입내기, 남근적 혁명이 아닌 모더니즘의 내부에 균열과 파열구를 만드는 비판적 모더니즘의 맥락에 위치시킨다. 하지만 그마저도 해체시키고자 하는데, 모더니즘의 권위 있는 도상에 가는 구멍을 낸다는 뜻으로, 이를 페미니즘적 전략이라고 말한다.

1995년부터 2010년까지 15년간을 작업했고, 앞으로도 가변의 선상에 놓인 <흙 묻은 그림>을 보면 그의 페미니즘 전략이 매우 가늘고 긴 장기전의 양상임을 알 수 있다. 아주 조용히, 그러나 깊숙이 파고들어 구멍을 내는 치밀한 프로젝트다. 그것은 근대주의의 수학적, 합리화 속에서 우리의 삶이 문명 승리를 증명하는 각각의 몸으로 존재하는 것을 거부하는 한 몸, 내 몸, 즉 예술가의 몸에 관한 기획이다. 그 몸은 “인간의 계획과는 관계없이 자신의 생태를 살아가는 지구(p.333)”에 순응한다. 뜬 자리를 배워 아프면 자가진단을 해 몸이란 우주 위의 별자리처럼 뜬 몸을 올린다. 심지어 작품 위에도 뜬 몸을 뜬다. <무통문명에 소심하게 저항하기>의 사각 사진 네 꼭짓점에는 뜬 자국이 있다.

모더니즘은 우리 눈에 보이는 형식보다 훨씬 거창한 내용을 지닌 듯이 취급되며, 그러한 의미를 통해 권위를 양산한다. 방부제가 잔뜩 발린 화이트 큐브 속에 담긴 그 신화 속에는 부패도 고통도 없다. 낙원인양 ‘여기에 들어와, 그럼 고생은 끝이야’ 유혹하는 無痛의 미술. 이에 비해 폐허의 기동 하나에 금박을 입힌 “산업 자본주의 사회의 속도에 밀려 스러져가는 것들에 대한” <경배>(p.361)나, <구제역으로 죽은 모든 짐승들의 외로운 뉘>을 기리기 위한 작은 위패는 아프게 사라져 간 낮은 존재, 밖의 존재를 기억하고 위로하는 작은 방식이다. 이들은 통증 없는 시대 속에서 마치 우리와 함께 존재하지 않았던 듯 사그라져 간다. 그러나 아픈 것들이 사라진 시대는 세포 수억, 내장 몇 개 빠진 불구의 시대다.

그럼에도 통증을 모르는 무통의 병 앞에 한 예술가(심지어 늙은)의 소심한 저항은 모기소리처럼 작은 것으로 들릴지도 모른다. 그러나 나도 여러분도, 자유의 과잉과 혼돈의 시작을 모기소리보다도 더 작은 목소리로, 아무도 하지 못한 말을 시작하자 했던 김수영의 제안은 아직도 유효하다. 여기서 중요한 것은 ‘나도 여러분도’이다. 창조자로 고뇌하는 멜랑콜리아가 아닌, ‘나도, 여러분도’ 시작하는 것. 그것은 미학적 가능성이 정치적 가능성과 관계하고, 미적 상상력이 사회의 미래가 되는 공공적 <성배의 진실>이다.

오래된 미래

김용익은 90년대 무제 드로잉(가까이 더 가까이로 유명한 땀땀이 그림들)에 관해 “말라붙은 꽃 이파리” 일록을 사랑하면서 “...땀 일을 해야 할 것이다. 아니, 정확히 말하면 그림 그리는 일만 하지 말고 땀 일, 그림에서 실현되지 않기 때문에 할 수 없이 땀 일로 ‘나아가는’ 그런 일을... 우리는 이렇게 구체적 환경, 소소의 아는 사람을 통해 우리를 확인하고 엮어나는 것이다”라 말한다(p.49). 개념적인 것이 누군가와 연결되는 고리를 만들기 위해서는 많은 것을 조율하는 과정을 거친다. 주인으로서의 예술가가 아닌 一員으로서, 예술이 할 수 있는 것을 사회에 제시하는 일은 주류를 거스르는 아방가르드 정신의 공공화와 관련되기 때문이다. 작가적 의도와 공공적 의미의 가치를 손상시키지 않는 일, 이것은 개념적 미학을 사회적 삶 속에 구체적으로 실현하는, 난해한 문제이기도 하다. 그리고 김용익에게 이를 가능하게 하는 해법의 도구는 작가 자신의 삶과 교육이다.

“나의 유작은 나의 시신이며 마지막 공공미술은 시신기증이다”(p.116)라고 한 가족주의의 비판은 자신의 삶이 갖는 거의 모든 조건을 예술적/공공적 가능성으로 전용하고, ‘오래된 미래’를 회복하려 자연의 시간에 일상을 위탁하는 근원적 삶의 형태를 미술의 형식으로 가져온다. 그것은 순응이되, 시대와 문명에 순응하는 지상주의적 모더니즘과는 정반대의 순응, 즉 진리를 향한 舞蹈와 같다. <성배 민족>과 <They Will Survive>는 그가 저항하고 있는 문명이 종말에 이르렀을 때 만나게 되는 거룩한 삶들과 이미 독배를 마시고 자본주의에 오염된 존재로서 거룩한 것들에 경배를 드린(p.346) 여행의 기록들로, 마지막에 살아남는 것들에 대한 경의이자 자연에 대한 겸허한 시선이다. 자연을 향한 것이 공공을 향한 것이라는 ‘에코아나키즘’은 인간불평등의 기원 이전으로 돌아가려는 오랜 혁명의 이상에 대한 현재화인 것이다.

그는 한편 교육자로서의 실천을 작가로서의 실천과 일치시키려는 노력(p.315), 4대강 사업 반대운동을 하나의 ‘문화예술운동’으로 방향 잡아 부정적 가치들을 끌어내려(p.355) 제안 등, 자신의 삶을 현실 속에 뿌리박아 미술을 ‘행’한다. 일례로, 전시 중 한국예술종합학교 학생들과 나는 대화에서 권력의 장과 승리게임으로부터 물러나 스스로 소수자가 되어 패러다임을 바꾸는 자기 생성 에너지를 강조한다. 이를 통해 예술가가 되려는 학생들이 주류 미술계가 내리 누르는 조건의 속박에서 벗어나 공동체적 차원의 대응과 상실된 정치적 힘을 회복하는 것이다. 더욱이 주목되는 건, 그에게 이러한 학생과의 소통 자체가 공공적 대안으로 탈바꿈되는 시간이라는 점, ‘땀 일’들이 모여 엮이는 미술의 실천적 시간이라는 점이다. 그래서 교육은 그의 일관된 저항의 주요한 한가지이며, 현실의 틈으로 수많은 유효한 시작을 풀무질하는 적극적 저항이다.

출판기념전인 이번 전시는 어찌 보면 책의 한 일부다. 그 책의 제목은 “나는 왜 미술을 하는가”다. 이 질문은 모더니즘의 맥락에서 시작되어 현재까지, 김용익의 작업에 하나의 일관성으로 자리 잡는다. 이 끝없는 물음을 통한 그의 사유는 글 쓰는 행위가 중요한 미술의 형식으로 자리 잡게 했고, 이 시대를 살고 있는 예술가로서의 자아를 자각하고 고민하는 존재론적 성찰을 드러낸다. 그런데 그의 책 어디에도, 전시 어디에도, 그가 왜 미술을 하는지 속 시원한 정의는 없다. 오히려 이 질문은 정의되지 않기 위해, 계속해서 갱신되어야 할 의문으로 남기 위해 존재한다. 그것은 내향적이고 소극적 자기중심의 미술을 탈피해 문화와 시대의 맥락으로 ‘미술 함’을 끌어내는 작업이다. 물론 거기에 전복적 전투력이 있는 것은 아니다. 이것을 소심하다고 한다면 그럴 수도 있겠지만, 그는 삶으로 이 시대를 사는 한편 오래된 미래를 산다. 이런 미술은 새로움과 충격 등으로 윤리를 억압하지 않는다. 그러나 단 하나, 권위로 무장하고 자본의 흥에 맞추라 억압하는 것을 그만의 처방으로 억압하는 것만은 분명하다. / 구나연



러시아 구축주의 건축과 감각의 혁명

이진경

철학자

● Lecture
강연

이진경 선생은 서울대학교 사회학과를 졸업했고, 같은 대학 대학원에서 「서구의 근대적 주거공간에 관한 공간사회학적 연구: 근대적 주체의 생산과 관련하여」라는 논문으로 사회학 박사학위를 받았다. 공부하는 이들의 '코문'인 <연구공간 수유+너머>에서 자본주의의 외부를 사유하고 실험하고 실행했다. 현재 노마디스트 수유너머 N에서 활동하며, 박태호라는 이름으로 서울과학기술대학교 기초교육학부에서 강의하고 있다.

● Round
Table
라운드
테이블

전태일의 유령, 광주시민의 유령들과 더불어 공부하고 전투하며 80년대를 보내던 중 이진경이란 필명으로 「사회구성체론과 사회과학방법론」(1987)을 썼고, 그 책이 허명을 얻은 덕분에 본명은 잃어버렸다. 사회주의 붕괴 이후 근대성에 대한 비판적 연구를 시작해 그 첫 결과물로 「철학과 굴뚝청소부」(1994)를 발표한 뒤, 자본주의와 근대성에 대한 이중의 혁명을 꿈꾸며 「맑스주의와 근대성」(1997) 「근대적 시·공간의 탄생」(1997) 「수학의 몽상」(2000) 「필로시네마, 혹은 영화의 친구들」(2002) 등을 썼다. 사회주의 붕괴 이후 혁명의 꿈속에서 푸코, 들뢰즈·가타리 등과 사유하며 「노마디즘」 「철학의 외부」 「역사의 공간」 「불온한 것들의 존재론」 「뻘뻘한 시대, 한 줌의 정치」 「대중과 흐름」 등을 썼다.

● Work
shop
섹션
워크숍

● Presen
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor
mance
공연

또 대학에서의 강의 경험을 통해, 현대철학이나 사회이론이 그 사유의 심도가 깊어지고 분석의 의외성이 확장되면서 이론적으로 훈련되지 않은 많은 사람들을 소외시키고 있을 뿐만 아니라 이론 자체의 소외까지 발생하고 있다는 사실을 절감한 뒤 「모더니티의 지층들: 현대 사회론 강의」(2007)와 「문화정치학의 영토들: 현대문화론 강의」(2007)를 기획하고 집필에 참여했다.

러시아 구축주의 건축과 감각의 혁명

이 논문은 감각의 혁명이라는 관점에서 러시아 혁명과 구축주의 건축의 관계를 다루고자 한다. 구축주의자들은 입체주의 이후 아방가르드 예술이 야기한 감각의 혁명과 1917년 러시아에서 일어난 사회혁명 간의 상응성을 자각하고 있었다. 구축주의 건축은 이런 감각의 혁명을 건축공간으로 구체화함으로써 혁명 이후 대중들의 생활방식을 변혁하고자 했다. 특히 건축공간을 혁명을 위한 사회적 응축기로 만들려는 문제의식은 이를 압축적으로 보여준다. 또한 역으로 사회혁명의 영향 속에서 급속한 속도로 진행된 구축주의자들의 실험은 건축의 기계적 기능이나 사회적 기능이라는 '내용'의 측면뿐 아니라 건축의 형태나 건축양식 같은 표현형식의 측면에서 새로운 양식을 창조했다. 기하학주의나 사선을 통한 다이내미즘의 표현, 그리고 탈대지적인 형태 등이 그러한 표현형식의 요체였다. 그러나 이러한 혁명적 건축과 감각의 혁명의 실험은 30년대에 들어가면서 중단되고 '실패'로 끝나고 만다. 실패의 가장 중요한 요인은 대중은 물론 당이나 많은 예술가들의 전통적 감각을 넘어서지 못했다는 것이었다. 이로 인한 감각의 혁명의 중단, 그것은 러시아에서 사회혁명의 '중단'을 뜻하는 것이기도 했다. 러시아 구축주의의 역사는 감각의 혁명 없이는 사회혁명도 없음을 보여준다고 하겠다.

1. 사회혁명과 감각의 혁명

아직도 '리얼리즘' 예술을 하려는 사람이 있을까? 사회주의 사회의 역사적 붕괴가 예술에 기여한 것이 있다면, '리얼리즘'의 강박, 혹은 '리얼리즘'이라는 척도로부터 예술가들을 자유롭게 해준 것이었다고 해야 할 것이다. 물론 오랫동안 해 오던 것이, 하나의 사건으로 쉽게 바뀌기는 어렵다. 더구나 할 줄 아는 게 그것뿐이라면 다른 수도 없지 않은가? 그래서 어떤 것도 생각처럼 쉽게 사라지지 않는다.

사회주의 리얼리즘, 혹은 넓은 의미에서의 '리얼리즘'은 모든 종류의 아방가르드에 대한 철저한 몰이해와 완고한 거부로 필수적 구성부분으로 갖고 있다. 그것은 간단히 말해 발자크와 괴테 등 19세기 서양 소설을 모델로 하여 형성된 하나의 미학적 취향에 거대한 '보편성'을 부여함으로써 탄생한 것이다. 반면 20세기의 아방가르드는 그런 '리얼리티'가 기대고 있는 현실을 깨거나 전복하려는 것을 그 본질로 한다. 심지어 새로이 현실에 추가된 과거의 아방가르드와도 다시 한 번 대결하려 한다. 따라서 리얼리즘과 아방가르드는 일종의 '형용모순(contradictio adjectiv)'이라고 하는 게 적절할 듯하다.

이는 사회주의와 아방가르드 간 관계에서 근본적 난점을 야기하는 일종의 '근본모순'이었던 것 같다. 알다시피 20세기 예술사는 '아방가르드의 역사'였다. 포비즘과 큐비즘으로 시작하여 다다이즘과 초현실주의, 그리고 그 이후의 역사 모두가, 아방가르드를 자처하든 말든 이전에 지배적인 사조나 양식화된 스타일, 예술의 관념이나 감각을 깨고 넘어서는 것을 통해 자신의 거점을 만들었다. 주어진 현실을 항상 넘으며 시작해야 한다는 이 숙명이 아방가르드를 많은 경우 정치적 '좌익'이 되게 만들었다. 그러나 좌익을 자처하며 호감으로 다가오는 이들을 공산당이나 사회당, 혹은 사회주의자들은 일관되게 거절해왔다. 공산당원이기도 했던 20세기초의 피카소조차 사회주의자들은 예술적으로 수용하지 못했다. 덕분에 20세기 예술이 이룬 거대한 성과 모두에 눈감는 한에서만 사회주의와 리얼리즘은 존속할 수 있었다. 카프카를 둘러싼 논쟁은 그 수용의 폭이 얼마나 협소했는가를 잘 보여준다.

이는 예술에서의 정치에 대한 아주 편협한 이해를 그 짝으로 한다. 사회주의나 리얼리즘에서 생각하

는 예술의 정치성이란 이른바 ‘정치적 예술’, 즉 누구나 리얼하게 알아볼 수 있는 정치적인 내용이나 ‘역사적 필연성’을 빌어 간접적으로 표명되는 정치적 내용을 담은 예술에서 벗어나지 못했다. 스스로를 좌익이라고 믿고, 스스로 혁명을 위해 활동한다고 믿었던 수많은 아방가르드 예술가들의 작품이 좌익적인 의미에서의 정치와는 무관한 것으로 간주되었다. 그래서 정치와 예술 간에는 일종의 섬뜩한 선택지만이 있었던 것 같다: 정치냐 예술이냐? 정치를 선택한 이들은 대개 선전이나 선동의 과업 아래 자신의 예술을 ‘복무’케 했다면, 그런 단조로운 정치에서 예술의 가능성을 발견할 수 없었던 이들은 예술작품을 통해 정치적이기를 포기해야 했다. 대중이 이해할 수 있는 예술의 특권화가 보여주듯이, 사회주의는 예술의 역사에서 전위가 아니라 대중에 속해 있었다. 자신이 이해할 수 없는 것은 퇴폐적이라고 비난하는 거만한 3류 대중. 이것이야말로 레닌 말대로 ‘대중추수주의’라고 불러 마땅하지 않을까?

따라서 사회주의 미학이나 예술이론은 어떤 영역에서든 20세기 예술사에 대해 할 수 있는 말이 별로 없다. 아니, 그런 관점에서 보면, 옳은 정치적 예술가 일부를 제외한다면, 20세기 예술사는 부르주아 데카당스의 역사에 지나지 않는다. 따라서 아이러니하게도 예술에서의 전위적인 실험이란 항상 ‘전위’를 자처하던 좌익에서 몰아내 비정치적인 실험주의나 부르주아적 데카당스의 편에 몰아줄 수 있을 뿐, 그것을 통해 전위적 운동을 촉발하거나 정치적 운동 속에서 그들과 함께 하는 것은 생각하기 어렵다. 그 결과 사회주의에서 예술은 지겨운 정치적 예술의 잡목들만 가득한 불모지대로 방치되어 버렸고, 정치는 예술과 별개로 이루어지는 행동주의의 영역이 되어 버렸다.

하지만 애초부터 그랬거나, 예술과 정치란 원래 그런 것이라고 말해선 안된다. 오히려 정치적 전위와 예술적 아방가르드의 강력한 친화성을 러시아 혁명의 전후에 발견할 수 있다. 미술이나 건축에서의 구축주의(constructivism)는 이런 친화성 내지 평행성을 명시적으로 보여주는 사례다. 마야코프스키나 흘레브니코프 같은 러시아의 미래주의자나 말레비치 같은 ‘절대주의자(suprematist)’ 또한 그러한 사례에 더해야 한다. 예컨대 구축주의의 선봉에 있던 타틀린이 보기에 “사회분야에서 일어난 1917년의 사건들은 1914년 ‘재료, 크기, 구성’ 등이 그 ‘기본’적인 것으로 여겨졌던 그때에 이미 예술에서 발생했던 것들”이었다면, 역으로 절대주의자 말레비치에게 “입체파와 미래파는 이미 1917년의 정치 경제적인 삶의 혁명을 예고하는, 예술의 혁명적인 형태였다.” 이들에겐 사회혁명과 예술혁명이 근본적으로 동형적이거나 짝을 이루는 것이었기에, 예술을 하는 것과 혁명운동에 참여하는 것이 다른 것이 아니었던 것이다.

그래서 “사회와 소통에서의 혁명, 사회와 소통의 관계에서의 혁명에 몰두한 의식적 운동”을 아방가르드라고 이해하는 이탈리아 자율주의자 프랑코 베라르디는 “기술과 속도, 에너지의 유토피아를 노래했던 이탈리아와 러시아의 미래주의의 귀결이 “이탈리아에서의 파시즘, 러시아에서의 전체주의적 공산주의였다”고 말한다. 그러나 이는 최소한 러시아의 미래주의자나 구축주의자들에 관한 한 잘못된 평가라고 해야 한다. 왜냐하면 러시아에서 전체주의적 공산주의가 확립된 시기, 즉 스탈린 체제가 ‘사회주의의 승리’를 선언한 것은 미래주의나 구축주의를 비롯한 모든 예술적 아방가르드를 숙청하고 사회주의 리얼리즘에게 유일한 지도이념의 권리를 넘겨준 것과 같은 시기였기 때문이다. 다시 말하면, 역사적 연대기는 러시아에서 전체주의적 공산주의의 승리와 사회주의 리얼리즘이 대응함을 보여준다. 즉 전체주의적 체제는 아방가르드 이념의 실현이 아니라 그것의 종식을 통해, 아방가르드적 실험의 축출과 짝을 이룬다는 것이다.

이는 사실 ‘혁명’이란 관념을 근본적으로 따져본다면 매우 자명한 것이다. 생산양식이나 사회관계, 혹은 ‘상부구조’를 근본에서 뒤집는 것, 나아가 삶의 양식이나 사고방식을 근본적으로 변혁하는 것으로서 혁명을 이해한다면, 그것은 감각이나 감수성에서의 혁명을 당연히 포함한다고 해야 한다. 그래서 한 때 맑스는 공산주의를 근본적인 ‘인간혁명’이라고까지 말했던 것일 게다. 앞서 말레비치나 타

1) Camilla Gray, 〈위대한 실험, 러시아 미술 1863~1922〉, 전혜숙 역, 시공아트사, 2001, 219쪽에서 재인용.

2) Franco Berardi Bifo, 〈미래 이후〉, 강서진 역, 난장, 2013, 33쪽

3) 같은 책, 45쪽.

틀린이 대칭적인 방식으로 말했던 것이 정확히 그것이다. 아방가르드가 추구하는 예술에서의 혁명이나 혁신이 감각이나 감수성의 근본적 변혁임을 안다면, 모든 혁명은 감각에서의 혁명, 예술에서의 혁명을 포함하며, 역으로 모든 예술적 혁명은 사회적 혁명으로까지 나아가야 한다고 해야 한다. 정치적 뱃가드와 예술적 아방가르드는 나란히 가는 평행성을 갖는다. “평행선은 헤어지지 않는다”는 의미에서. 이런 점에서 러시아의 구축주의자나 미래주의자, 절대주의자는 예술과 혁명의 본질을 정확히 포착하고 있었다고 나는 믿는다.

따라서 타틀린 말대로 1917년 러시아 혁명이 그 이전에 일어난 아방가르드 예술혁명과 짝을 이루는 사건이었다면, 반대로 30년대 초 아방가르드의 숙청과 19세기적 리얼리즘 감각으로의 회귀이야말로 러시아 혁명이 혁명이 아니라 역사적 ‘반동’으로 전환되고 있음을 징후적으로 드러내주는 사건이었다고 할 것이다. 이는 생산관계, 혹은 그것의 법적 형태를 바꾸는 것으로 혁명이 충분하다고 하는 믿음이 지극히 안이한 것임을 뜻한다. 예술에서 혁명적 과정이 정지된다면, 같은 말이겠지만 감각의 혁명의 반복이 정지된다면, 사회혁명은 계속 될 수 있을까 하는 어떤 물음을 우리에게 던진다.

감각의 혁명이라는 관점에서 러시아 구축주의가 시도했던 것을 이해하고, 또한 그것이 좌절되는 지점을 주목하려는 것은 이를 좀더 명확히 드러내고자 함이다.

2. 혁명 이전의 혁명

구축주의는 야수주의와 입체주의의 ‘혁명’이 열어젖힌 대지 위에서 탄생했다. 칸딘스키는 마티스는 색채, 피카소는 형태를 통해 미술을 대상의 재현으로부터 해방시켰음을 지적한 바 있는데, 타틀린이나 그 이후의 구축주의자들, 그리고 그와 나란히 러시아 아방가르드를 주도했던 말레비치는 재현의 강박이 사라진 이후 예술적 감각의 새로운 가능성을 탐색했다. 여기서 타틀린이 선택한 길과 말레비치가 선택한 길은 어찌보면 상반되는 방향을 향하고 있었던 것 같다. 간단히 말하면, 타틀린은 질료, 더 정확히는 재료의 물성을 통해 오랜 미술의 전통을 전복하며 새로운 미적 감각을 창출하고자 한다면, 말레비치는 대상적 형태에서 벗어나 형상적 본질 그 자체를 극한으로까지 밀고 감으로써 새로운 미술의 문을 연다.

이들 모두의 공통된 출발점은 그 동안 예술가들이 재현하고자 했던 대상의 소멸, 아니 대상의 숨은 실체성의 소멸이라는 사건이었다. 알다시피 모네 이후 인상주의자들은 ‘인상’이라고 불리는 감각적 현상을 그리려고 했고, 이를 통해 감각적 인상의 뒤에 있는 어떤 실체가 화면에서 사라지게 된다. 표면의 ‘현상’만이 남고 그것의 근거가 되는 실체적 본질은 사라진다. 그리고 눈에 보이는 어떤 것에 대한 충실성마저 사라지기 시작했을 때, 그리하여 원본인 대상과 닮으려는 시도 자체를 포기하고 반대로 그것을 변형시키는 자유로움을 선택하게 되었을 때, 미술은 플라톤 말대로 ‘시물라크르’의 세계로 들어가게 된다. 원본에 없는 색채적 구성물로 대상을 대신하려 했던 야수주의나, 원본을 겹치거나 비틀어 변형시킴으로써 볼 수 없는 대상을 창조하려 했던 입체주의자들이 행했던 것이 바로 그것이었다.

이러한 혁명적 시도를 통해 세계를 보고 감지하는 감각에 근본적인 변화가 발생한다. 미적 감성의 변환, 그것은 미학과 감성을 동시에 의미하는 Aesthesis의 전혀 새로운 체제가 출현하게 되었음을 뜻한다는 점에서 감각의 ‘혁명’이라고 하기에 충분하다. 타틀린은 이러한 혁명을 서구의 미학이 견지하고 있던 오랜 전통을 전복하려는 방향으로 밀고 간다. 그는 유리나 강철, 나무나 진흙 등의 물성을 갖는 재료 자체를 한데 모으고 배열함으로써, 그 재료가 갖는 물성 자체가 ‘말하도록’ 구축하는 방법을 창안한다. 예술이란 형상의 영원성이나 안정성이 아니라 질료가 갖는 힘을 그 자체로 가시화하는 것이 된다. 이로써 그는 재료의 물성 그 자체를 작품의 전면에 불러냄으로써, 질료에 대한 형상의 우위

4) Spyro Gyra의 노래 제목.

5) 칸딘스키, 〈예술에 있어서 정신적인 것에 관하여〉

6) 그러나 나중에 타틀린의 제자를 자처했던 구축주의자 로드첸코는 그것이 상응하거나 수렴되는 것이었음을 보여준다.

7) 랑시에르, 「감각의 분할」

라는 아리스토텔레스 이래 서구의 철학과 미학 전체를 지배해 온 관념을 전복하고자 한다.

여기에 영감을 주었던 것은 무엇보다 소위 ‘종합적 입체주의’의 콜라주였던 것 같다. 그는 피카소와 브라크의 ‘종합적 입체주의’에서 새로운 ‘조각’의 가능성을 발견하지만, 그것의 형태적 구성보다는 뜯어붙여진 재료들의 물성에 주목하면서 입체주의와 다르게 재료의 물성이 말하게 하는 방법을 발견한다(일련의 회화적 부조들). 나아가 공간마저도 끌어들이며 공간과 작품에 대응하는 배경과 형상의 구별을 깨는 곳으로까지 나아간다(‘카운터 릴리프’).

그가 이런 자신의 시도를 ‘유물론적’이라고 말했던 것을 보면, 그것이 뜻하는 바를 어느 정도 명확히 자각하고 있었던 것 같다. 하지만 여기서 ‘유물론’이란 말을 관념에 대한 물질의 일차성을 주장하는 통상적인 방식으로 해석한다면 이는 ‘인상’이나 ‘지각’ 이전의 사물로, 물질의 실체론으로 되돌아가는 것으로 보일 수도 있다. 즉 어떤 혁명적 사건을 더 멀리 밀고 나가는 혁명이라기보다는 그 이전으로 회귀하려는 것이라는 점에서 ‘반동’이라고 보는 게 된다. 사실 그의 릴리프나 카운터릴리프에서 중요한 것은 부정할 수 없는 물질의 존재를 보여주고 확인해주는 게 아니라, 유리, 금속편, 나무 등이 갖는 색과 질감을 표현적 재료로 사용하는 것이고, 그런 상이한 재료들이 모여서 그 대상성을 초과하는 어떤 이미지를 만드는 것이다. 그의 유물론은 그 이미지의 형성에서 형상 아닌 재료의 물질성이 결정적인 역할을 함을 보여주려는 것이었다. 이런 점에서 그에게도 역시 재료의 실체적 물질성이 아니라 재료들이 갖는 표면이 야기하는 시각적 효과가 중요했던 것이라고 할 것이다. 즉 그가 ‘재료’들의 물질성을 통해 가시적인 재료들 뒤에 숨은 ‘물질성’이라고 부를 어떤 실체적 본질을 향해 간다고 하기보다는 물질의 표면 사이에서 새로운 ‘표면효과’를 만들어내고 있다고 해야 한다. 구축주의가 형상의 오랜 독재에 반하는 질료의 봉기라고 한다면, 그것은 재료의 힘이 갖는 잠재성을 통해 새로운 감각적 세계의 가능성을 창조하려는 것이었다는 의미에서다.

로드첸코는 이런 문제의식을 더욱 천착한다. 그는 1920년경부터 원, 타원, 사각형 등의 공중조각, 간격의 구성 등 구축적 작품 발표한다. 이는 재료 그 자체의 움직임과 변형만으로 ‘구성’을 대체하는 조각이란 점에서 확실히 타틀린의 시도를 계승하고 있고, 그런 의미에서 ‘유물론적’이다. 그는 ‘재료의 문화’(이는 그가 자기 공방에 붙인 이름이었다) 속에서 재료의 힘을 가시화하는 봉기를 지속하고 있는 것이라 하겠다.

‘지고함’이란 뜻에서 ‘절대적인 것’을 추구했던 말레비치는 타틀린과 달리 대상의 실체가 와해된 세계에서 형태나 형상을 그 본질적인 극한으로 밀고 간다. 이는 입체주의자들이 했던 것과 비슷해 보이지만, 사실은 반대되는 측면을 갖는다. 즉 입체파에게는 기하학적 환원보다 더 중요한 것은 그런 형태들을 상이한 복수의 관점을 이용해 섞거나 변형하는 것이 더 중요했다면, 말레비치에겐 본질적 형상 그 자체를 찾는 것이 더 중요했다. 결국 화면에는 십자가, 삼각형, 원, 사각형 등과 같은 기하학적 형상 그 자체만 남게 된다. 그는 이를 지고한 것(supremus), 절대적인 것이라고 이해한다. 미적 대상에게서 느끼는 주관적 효과는 이런 형상들에 대한 감정이입적 해석에 다름 아니다.

말레비치가 탁월했던 것은 형상적 추상의 길을 선택했지만, 이런저런 기하학적 형상에 멈추지 않고 그런 형상 자체가 소멸하는 지점까지 나아갔다는 점에 있는 것 같다. 1918년 그는 <흰 색 위의 흰 색>에서 동일한 흰색의 배경 위에서 흰색 사각형의 형상이 소멸하는 것을 보여준다. 모든 대상은 물론, 모든 형상마저 소멸하는 이 지점, 나아가 배경과 형상의 구별마저 소멸하는 이 지점을 그는 ‘제로 포인트’라고 명명한다. 모든 것이, 모든 구별이 제로, 즉 무로 환원되는 지점, 기하학의 본질적 형상, 실체적 형상마저 소멸하는 지점, 바로 이것이 형상을 통해 질서와 안정성을 찾는 통상적인 플라톤주의적 기하학주의자들과 근본적으로 갈라지는 지점이다. 형상적 지고함마저 사라진 지점, ‘절대주의’라는 게 있을 수 있다면, 지고한 것과 그렇지 않은 것의 구별마저 사라진 이 지점일 것이다.

건축주의와 절대주의, 양자는 대상적 실체성이 사라진 세계에서 감각이나 감수성을 인도하는 길을 열었다. 회화와 조각에서 출현했던 이 사건은 이후 건축적인 새로운 감수성과 표현형식을 창조한다. 하나는 재료의 힘을 새로이 감지하고 포착하면서, 다른 하나는 형상의 영역에서 새로운 감각을 촉발하면서 상반되는 방향으로 나아갔지만, 이는 형상 없는 질료나 질료 없는 형상이 있을 수 없는 현실 세계의 새로운 구축에서는 상보적이고 상관적인 두 측면을 제공하게 된다.

3, 구축주의 건축의 간략한 연대기

(1) 1920년 10월, 브후테마스(Vkhutemas, 고등예술기술학교) 창설

라도프스키 등 (이후 ASNOVA의) 건축가와, 금속공방을 지도하며 재료의 물성을 연구하던 로드첸코(나중에 OSA를 구성한다), 그리고 제대로 된 건축은 오직 르네상스를 모델로 한 것뿐이라고 믿었던 ‘고전주의자’ 졸토프스키, 실험적 건축에 관심을 가졌으나 다시 전통건축으로 돌아선 슈츠세프 등 아주 상이한 입장의 예술가와 건축가들이 예술과 기술을 가르쳤던 학교가 브후테마스였다. 이는 이후 구축주의 건축가들의 모태가 된다.

(2) 1919년 인민위원회 산하 순수미술분과(IZO)의 의뢰로, 1920년 12월 제8차 소비에트 대회에서 타틀린의 제3인터내셔널 타워의 전시.

이는 잘 알려져 있듯이 러시아만이 아니라 유럽에까지도 큰 영향을 미쳤던, 구축주의 건축의 ‘선언’으로 간주되는 상징적 작품이다. 철골과 유리, 허공을 재료로 하여, 그 재료들이 갖는 물성을 통해 혁명과 역사, 인터내셔널 등의 개념을 복합적으로 가시화했던 작품이란 점에서 ‘구축주의적’이었다. 나선형의 철골 안에 있는 세 층의 사무실은 기하학적 입방체로서, 기하학주의적 요소를 어느새 포함하고 있는 것이기도 했다. 하지만 이는 혁명적 건축 못지 않게 ‘근대 건축적’ 성격을 갖고 있었는데, 가령 에펠탑으로 인해 잘 알려진 철골건축의 기념비적 형태를 이 타워에서 발견하는 것은 쉬운 일이다. 나아가 기다온은 나선형으로 상승하는 이 타워의 형태를 보로미니의 사피엔자의 산티모 성당에 연결시킴으로써, 근대 이전의 요소 또한 포함하고 있음을 보여주려 한다(Giedion, ##). 사회주의와 자본주의가 공유하고 있는 근대성의 지반 같은 것일까?

8) 그의 검은 사각형에서 정말 그런 지고함의 감정을 느낄 수 있었을지는 알 수 없는 일이다. 이러한 ‘감정이 입’ 이 가능성은 나중에 바넷 뉴먼이나 마크 로스코의 유사해보이는 색면들을 통해서 증명되지만, 그것이 형상의 지고함 때문인지 아니면 그 화면의 크기 때문인지는 또 다른 논란의 길을 남겨 둔다. 승고를 크기를 통해 정의했던 칸트라면 그 감정은 기하학적 형상보다는 크기 때문이라고 했을 것 같다.

9) 로드첸코는 1919년 전시회에 〈검정 위의 검정〉을 출품하는데, 이는 말레비치를 때로디한 것이 아니라면 그의 문제의식에 공감한 것이라고 할 것이다. 그런데 1921년 빨강, 파랑, 노랑의 삼원색 모노크롬을 출품한 것을 보면, 때로디라기보다는 수렴의 지대를 갖고 있었다고 해야 할 것 같다.

10) 페브스네르와 가보은 구축주의를 소개했다는 이유로 서구에선 대표적 구축주의자로 알려져 있지만, 그들이 구축주의자가 된 것은 서구로 망명한 이후고, 러시아에 있을 때는 구축주의에 반대하여 순수미술을 옹호했고, 이를 위해 〈현실주의 선언〉을 쓰기도 했다.

(3) 1920년 모스크바에 예술문화원(Inkhuk, 인후크) 창설.

인후크는 브후테마스의 ‘좌파’들의 연합으로 결성된 것이다. 초기에는 칸딘스키가 주도했다. 칸딘스키가 제시한 강령은 예술에서 ‘정신적인 것’을 강조한 자신의 입장과 말레비치의 절대주의, 타틀린의 ‘재료들의 문화’까지 포괄한 것이었는데, 미술 매체에 대한 심리주의적 분석을 바탕으로 한 이론과 기념비적 미술의 창조에 초점을 맞고 있었다. 하지만 이 강령은 전체의 바탕에 있는 정신주의와 직관주의에 대한 ‘합리주의자’들의 반발, 그리고 이후의 ‘구축주의자’들의 강력한 반대에 부딪쳐 거부된다.(Gray, 233~234)

(4) 인후크 안에서의 논쟁과 분열.

칸딘스키는 인후크를 떠나 과학아카데미 순수미술 분과로 가고, ‘순수 회화’를 폐기한 인후크 안에서는 다시 논쟁이 벌어진다. 구성(kompositsiia)과 구축(konstruktsiia)이란 개념으로 요약되는 논쟁인데, 라도프스키가 전자의 입장을 대변한다면 후자는 로드첸코가 대변한다.

‘구성’을 지지하는 이에게는 형태를 생산하는 의식적이고 체계적인 방법을, 구축이 갖는 논리적, 합리적 성격을 어떻게 엄밀하게 포착할 것인가가 중요한 관심사였다. 가령 라도프스키는 형태과 심리

의 연관에 강한 관심을 갖고 있었다. ‘건축’을 강조하는 이들은 구성적인 예술이 여전히 유지하고 있는 미학적 구성의 방법을 비판하면서 기술과 공학에 기초해 재료를 기능적으로 조직하고 건축하는 것이 중요하다고 보았다(봉일범, <건축실험실>, 29~31). 라도프스키, 두크체프, 크린스키가 전자에 속한다면, 강한 의미의 건축주의(협의의 건축주의)를 주장하는 후자는 로드첸코, 그의 아내 바르바라 스테파노바, 알렉세이 간(<건축주의(1922)>의 저자), 블라디미르 스텐베르크 등이었다. 이들은 “건축주의는 우리의 모든 삶을 위한 높은 수준의 공학기술이어야 한다”는 입장에서 자신들을 ‘생산주의 예술가’로 자처했고(쿵, 14~15), 그래서 ‘생산미술파’라는 이름으로 불리기도 한다. 이와 대비해 전자는 ‘실험실 미술파’라고 불린다(Gray, 234 이후).

실험미술파에는 말레비치, 칸딘스키, 페브스네르 형제 등이 속해 있는데, 미술이란 본질적으로 정신적인 것이라고 보는 입장이었고(플라톤주의, 혹은 신지주의), 미술이나 예술은 유용성이나 기능으로 환원되지 않는다고 보았다(Gray, 246). 타틀린과 로드첸코로 대표되는 ‘생산미술파’는 노동의 미술화, 미술의 노동화를 통해 “미술을 삶 속으로!” 끌고 들어가고자 했고 그렇기에 예술이나 산업이나 작업과정은 똑같이 경제적 기술적인 법칙에 따른다고, 둘 다 하나의 ‘사물’로 귀착된다고 보았다.

(5) 1923년 신건축가동맹(ASNOVA) 결성.

ASNOVA는 인후크에 속한 건축가들 가운데 라도프스키 등 새로운 기하학적 표현형식과 그것의 심리적 효과에 관심을 갖고 있던 이들이 주도하는 조직이다. 타틀린의 타워가 사실 건축물이라기보다는 조형물에 가까웠고(그는 원래 조각가였다), 건축주의를 강렬하게 밀고 나갔던 로드첸코 또한 회화나 조각, 공예가 주된 영역이었다는 점에서 건축가라고 하긴 어려웠음을 생각하면, ASNOVA를 통해 건축주의는 비로소 미술에서 독립하여 건축이라는 독자적인 영역을 갖게 되었음을 뜻하는 것 같다.

(6) 1923년 모스크바 중앙 노동궁 설계경기에 베스닌 형제의 노동궁 설계안 제출.

건축에서 최초의 건축주의적 작품.

(7) 1925년 12월 현대건축가동맹(OSA) 결성. 알렉산드르 베스닌이 의장, 긴즈부르크가 부의장

(8) 1927년 OSA가 모스크바 현대건축전시회 개최.

여기에 사회주의적 주거를 위한 OSA의 8개의 아파트 계획안이 제출된다.

(9) 1928년 OSA총회를 끝으로 해산.

4. 건축주의의 표현형식

1) 건축주의의 세 가지 요소

건축주의 건축이 갖는 새로운 면모는 생산과 기술을 강조했던 OSA 건축가들의 주장처럼 혁명과 건축이라는 ‘기계적’ 측면만으로 한정되지 않는다. 그것은 애초에 건축주의가 새로운 종류의 표현형식의 창조와 더불어 시작했으며, 수많은 창조적 계획안이나 실제 만들어진 건축물에서나 고전적인 형태와 다른 표현형식을 창조했다는 것을 또 하나의 중요한 축으로 삼는다. 이 두 가지 측면 모두에서 건축주의를 특징짓는 요소를 명확히 할 필요가 있다.

잘 알려진 건축주의의 핵심요소를 명확하게 개념적으로 제시한 것은 로드첸코와 스테파노바가 쓴 <건축주의 제1 작업 그룹의 강령>에서였다. 그들은 건축주의의 핵심요소를 팍투라, 텍토닉, 쿤스트 룩치야라는 세 개로 요약한다.

“A. 텍토닉, 혹은 텍토닉 스타일은 한편으로는 공산주의의 속성에서, 다른 한편으로는 산업재료의 편의적 사용에서 영감을 받아 형성된다.

B. 팍투라는 가공된 재료의 유기적 상태 또는 결과로서 얻어진 조직이 새로운 상태다. 따라서 우리 그룹은 팍투라가 의식적으로 가공되고 편의적으로 사용된 물질이라고 간주한다. 이때 텍토닉이 방해받거나 구축이 제약받지 않아야 한다.

C. 구축은 구축주의의 조직적 기능으로 이해되어야 한다.”

부연하면, 팍투라는 건축물의 목적이나 기능에 부합하는 적절한 재료의 선택과 가공을 뜻하고, 텍토닉은 사회적 기능과 기계적 기능에 따른 적절한 기술의 사용을 뜻한다. 가령 타틀린의 제3인터내셔널 타워는 근대공업의 힘을 드러내기 위해 강철골조를 선택했다(팍투라). 그리고 혁명과 인터내셔널의 상승하는 힘과 역동성을 가시화하기 위해 나선형의 형태와 사선의 강한 기동을 세웠고, 나선을 따라 사선을 반복하여 사용했다(텍토닉).

여기서 ‘구축’이라는 세 번째 원리, 즉 ‘조직적 기능’이라는 말은 그 뜻이 모호하다. 구축주의의 세 요소란 구축 개념의 세 요소이기도 한데, 구축 개념의 요소를 이루는 ‘구축’이란 개념적 위상부터 모호한 것이라고 해야 한다. 아마도 이는 구축된 요소들 간의 상호 관계를 뜻하는 것 같다. 즉 앞의 강령이 말하는 조직적 기능이란 요소들의 조직적 관계를, 다시 말해 사용된 요소들 간의 ‘유기적’(‘긴밀한’, ‘내적인’의 의미일 것이다) 관계를 뜻하는 것으로 보인다. 이러한 개념적 요소가 필요했던 것은, 아무리 적절한 재료를 선별해, 기능적인 구조를 부여한다고 해도, 그것에 적절한 ‘형태’를 부여하여 하나의 통일적인 형상으로 조직해내는 것은 피할 수 없는 일이었기 때문이었을 게다. 이는, 아마도 구축주의자들이 싫어했을 표현이 틀림없지만, 구축과 다른 차원에서 요구되는 ‘형식’의 문제, 전체적인 어떤 표현적 형식으로 요소들을 ‘구성(composition)’하는 문제라고 할 것이다.

구성이란 개념에 대한 강한 비판에도 불구하고, 이전의 고전적인 것과 다른 어떤 표현적 형상을 부여해야 했다는 것에서, 아니 그 이전에 다는 것을 상기한다면, 구축주의의 핵심적인 요소라고 해야 할 것 같다.

2) 구축주의와 표현형식

앞서 강령에서 제시된 ‘구축’의 개념이 보여주는 것은 구축주의자들이 배제하고자 했던 표현적 형태의 ‘구성’이란 문제가 구축주의에서 결코 배제될 수 없는 문제였다는 사실이다. 구축주의자들이 형태의 구성의 합리적인 논리를 찾으려는 시도들을 ‘형식주의’라고 비판했지만, 자신들 역시 기하학적 형식을 사용했음을 기억할 필요가 있다. 아니 그 이전에 이미 타틀린이 말레비치의 입론을 강하게 비판했음에도 불구하고 신의 릴리프나 카운터 릴리프에서 기하학적 형태들의 ‘구성’을 피할 수 없었음을 주목할 필요가 있다. 나아가 OSA의 멤버였던 ‘구축주의자’ 레오니도프의 경우처럼, 그러한 기하학적 구성에 심취하여 고전주의자들로부터 구축주의 전체가 ‘레오니도프주의’라는 비난을 받게되기도 했음을 지적해 두어야 한다.

팍투라와 텍토닉이 기계적인 요소들의 배치와 구축에 관한 것이고 건축물의 내용의 형식을 형성하는 요소들이라면, 콘스트루치야는 그것들에 표현형식을 부여하는 것, 결국은 어떤 감각적 통일성과 미적 형식을 부여하는 문제를 담고 있는 것이라고 할 것이다. 가령 아나톨 쿠폰 노동궁이나 신문사 건물 같은 설계전과 새로운 주거형태 공모전이 구축주의자들의 건축적 사고에서 ‘두 번의 전환’을 가져왔다고 지적한다.

“노동궁과 레닌그라드스카야 프라우다신문 본사 계획안은 구축주의 건축가들의 공간적 구조적 관심

11) A. Rodchenko and V. Stepanova, “Programms of the First Working Group of Constructivists”, Charles Harrison and Paul Wood ed., Art in the Theory 1900~2000: An Anthology of Changing Ideas, Blackwell, 2003(New Edition), 342쪽. 알렉세이 간의 구축주의에서도 이런 정의는 동일하게 채택되어 사용된다(A. Gann, Constructivism, Harrison and Wood ed., 343~344).

12) 사실 이는 기계적 기능이 아니라 미적이며 상징적 기능이다. 덧붙이면 그는 종간의 수직적 이동을 위해 엘리베이터를 ‘만들었고’, 세 층의 건물을 회의 주기에 따라 회전하게 했는데, 이 역시 기계적 기능 아닌 상징적 기능이다. 나중에 트로츠키가 왜 그렇게 회전해야 한다고 물었을 때, 타틀린은 제대로 대답하지 못했다.

13) 두크체프, 「건축의 기본과정에 관한 문제」, A. Kopp, 앞의 책, 180에서 재인용.

에 기본적인 개념을 제공하였지만, 사회적 차원은 제외되어 있었다. 그러나 현대건축가동맹이 개최한 설계경기에 제출된 주거계획안에서는 사회적인 원리들이 가장 중요하게 생각되었”(콥, 94).

여기서 사회적 차원, 그것은 앞서 내가 말한 말로는 ‘사회적 기능’에 해당된다. 공간적 구조적 관심은 종종 “기계적 기능에 반하는 방식으로”까지 추구될 수 있는 형태적 구성에 대한 관심이다. 즉 표현형식에 관한 것이다. 이는 OSA를 주도했던 베스닌 형제의 경우에조차, 노동궁이나 신문사 건축을 설계할 때에는 사회적 차원보다는 표현형식적 차원, 즉 ‘구성적 차원’의 관심이 중요했음을 시사한다. 구축주의자들의 작업에서조차 사실은 표현형식에 대한 관심이 사회적 기능이나 기계적 기능에 대한 것에 선행했던 것이다.

ASNOVA와 OSA를 대비하고, 구성주의와 구축주의를 대립시키는 것은 실제 존재했던 대립에 연원하기에 역사적 사실에 속한다고 하겠지만, 그럼에도 불구하고 구축주의 자체에 이런 표현적 요소가 필수적이었으며, 여기서는 절대주의자나 ‘구성주의자’들과 형태적으로는 다르지 않은 기하학적 형식을 사용했음은 새삼 강조해 둘 필요가 있다. 이는 말레비치와 다른 길을 걸었던 로드첸코가 그와 동일한 지점으로 수렴했다는 사실을 다시금 떠올리게 한다.

3) 구축주의의 표현형식

구축주의는 고유한 표현형식을 갖는다. 나는 그 표현형식을 세 가지 특징적인 양상으로 요약하고 싶다. 기하학주의, 사선의 다이내미즘, 그리고 탈대지적인 형태가 그것이다.

(a) 기하학주의

ASNOVA의 건축가들은 건축이 기하학적 표현형식을 갖게 되는 것을 심리적인 방식으로 설명하고자 했다. 가령 두크체프는 이렇게 설명한다.

“시각에서 일어나는 축소효과 때문에 표면의 높이, 너비, 폭 간의 관계와 각도는 예를 들어 이등변 삼각형이 특정한 각도에서는 어색한 형태로 지각되는 것과 같은 방식으로 변형된다. 이러한 현상이 일어나지 않게 하기 위해서 건축형태를 구성하는 거대한 표면은 직사각형, 정방형, 원 등과 같은 쉽게 정의할 수 있는 단면이나 요소로 분리되어야 하며, 관찰자에게 모든 건축형태의 특성과 기하학적 특성은 규칙적인 표면이라는 인상을 주게 되는 반복적인 형식으로 나타나야 한다.”

스스로의 작품을 모두 ‘프로운’(PROUN, PROjekt Utverzhdenia Novogo 새로운 예술 옹호자들을 위한 프로젝트)이란 개념으로 명명하면서 구축주의와 자신을 구별하고자 했던(봉일범, 57), 그러나 역시 구축주의 안에 속한다고 해야 할 엘리시츠키가 ‘정신물리학적 방법’이라고 명명한 것 또한 이런 맥락에서 이해할 수 있을 것이다(리시츠키, 58). 그는 이것이 건축만이 아니라 예술 일반의 방법론이라고 본다. “예술 고유의 특성은 감정적 에너지의 충전에 의해 의식을 바로잡고 조직하고 활성화시킴으로써 자신을 표현하는 것”이기 때문이다(리시츠키, 71). 라도프스키가 심리적 형태실험에 몰두했던 것은 이런 이유에서였다.

이런 심리주의적 태도나 형태구성에 일차성을 부여하는 것에 대해선 반대했지만, OSA의 건축가들 역시 기하학적 형태감각은 전적으로 공유하고 있었다. 그들은 모더니스트들처럼 그리스나 로마 건축의 장식적 요소를 사용하지 않으며, 그런 식의 장식에 대해 강한 반감을 갖고 있다. 이는 서구의 모더니스트와 유사하게 ‘장식 자체에 대한 비판’의 형식을 취한다. “건축가는 더 이상 자신의 삶을 장식하는 사람이 아니라 삶을 조직하는 사람이 되어야 한다.”(긴즈부르크, <양식과 시대>, 콥, 36에서 재인용).

1922년 알렉산드르 베스닌의 예술문화원 강연은 건축물의 형태를 기하학적 기본형태로 환원하고, 그런 형태들에서 직선과 곡선에 원리적 지위를 부여하려는 태도를 표명한다.

“현대적인 것은 빠르고 역동적이다. 리듬은 명쾌하고 정확하며 직선적이고 수학적이다. 재료와 기능의 적합성은 현대건축가에 의해 창조된 작품의 구조를 결정한다...현대건축가가 만드는 모든 작품은 반드시 생동하는 힘으로 삶에 스며들어가...한다. 분명히 현대건축가들의 작품은 외부장식이 없어야 하며 순수한 원칙에 따라 건설되어야 하고 직선과 기하학적 곡선의 원리에 따라야 하며, 경제성의 원리에 건설되어야 한다.”(콧, 70~71에서 재인용)

장식 없는 순수성, 직선과 기하학적 곡선, 그리고 그러한 형태의 바탕을 요구하는 경제성의 원리, 이는 그 자체만으로 모더니즘의 기하학주의와 매우 유사한 측면이다. 리시츠키는 이런 기하학주의에 대해 이렇게 쓰고 있다.

“우리들의 시대는 기본적 형태들(기하학)에 기초를 둔 디자인을 요구한다. 무질서의 미학에 대한 투쟁이 자신의 진로를 취한다. 의식적인 질서가 요구되는 것이다.”(<러시아, 세계 혁명을 위한 건축>, 71)

이는 기하학적 요소에서 질서라고 명명되는 어떤 본질적 실체를 찾고자 했던 미스나 르 코르뷔지에 같은 모더니스트의 태도와 매우 비슷한 생각처럼 보인다. 이는 한때 자신의 스승이었던 말레비치의 영향일까? 아니면 나중에 만나고 교류하며 함께 작업하기도 했던 미스 반 데어 로에나 테오 반 두스부르흐 등의 영향일까? 알 수 없는 일이지만, 무질서가 지배적인 시대로 자신의 시대를 파악하면서 그것이 ‘질서’를, 질서의 (새로운) 형식으로서 기하학을 요구한다고 본다는 점에서 공통적이라는 사실은 분명하다.

리시츠키가 기하학을 질서에 연결하고 있음은 분명하지만, 두스부르흐나 그의 동료였던 몬드리안처럼 기하학적 형태를 절대화하고 거기에 형태의 본질이 있다고 믿었는지는 알 수 없다. 하지만 이런 의미의 기하학주의를 구축주의 전체의 귀속시키는 것은 불가능하다고 보인다. 구축주의자들이 말레비치에 대해 비판했던 것은 기하학을 통해 그가 추구했던 ‘절대주의’였지 기하학주의 자체는 아니었다는 점을 기억한다면, 기하학주의와 그에 대한 본질주의적 관념이나 플라톤주의적인 태도를 동일시할 이유는 없다고 하겠다.

(b) 사선과 대각선

고전적 장식의 거부와 일종의 ‘기능주의’를 공유하고 있었고 기하학주의적으로 단순화된 표현형식을 일관되게 추구했지만, 모더니즘 건축이 직선과 직각, 육면체를 축으로 형태를 만들고자 했다면, 구축주의는 그와 다르게 사선을 즐겨 사용한다. 미스의 경우처럼 건축에서 구조적 성분을 강조하는 경우 수평의 보와 그것을 받치는 기둥이 축을 이루기에 수평선과 수직선을 상징하는 직각적인 만남과 사각형, 육면체가 주를 이루게 되고, 몬드리안처럼 수평선으로 대지를 읽고, 수직선에서 대지 위에 선 것들을 찾는 경우에도 수평선과 수직선은 특권적인 지위를 갖게 된다. 리시츠키를 통해 구축주의의 영향을 받았던 두스부르흐가 몬드리안의 반대를 무릅쓰고 사선을 도입했을 때에도 그는 직각적 만남을 벗어나지 못했다.

이와 달리 구축주의는 균형을 일부러 파괴하는 사선을 광범위하게 사용한다. 사선들이 만나는 각도 직각은 오히려 예외에 속한다. 강한 예각성을 표현하는 사선, 수직적 안정성을 일부러 깨는, 받침 없이 비스듬히 기울어진 사선, 혹은 역삼각형을 만들며 하늘로 펼쳐져 올라가는 사선 등등. 가령 타틀린의 타워는 건물 전체의 주축을 사선으로 기울여 놓았고, 나선형으로 상승하는 선을 삼각형을 이루는 반복적인 사선들로 받쳐 놓았다. 베스닌 형제의 노동궁은 역삼각형 형태로 모이는 사선들로 거대

한 방송탑을 세웠고, 프라우다 사옥에도 사선을 사용했다. 리시츠키의 레닌 연설대로 사선으로 기울어져 있고, 멜리니코프의 국제박람회 소비에트관은 평면 전체의 축을 사선으로 그었고, 그 사선에 따라 계단을 배치했으며 계단실의 천장을 사선의 패널들을 교차해서 세워두었다. 또 창문에는 그리드를 넣었지만 상부는 사선으로 일부로 절단했다.

이러한 사선의 일반적 사용은 수평과 수직의 안정성을 깨면서 불안정한 형태를 만들어내는 듯하다. 그러면서도 전체적으로는 단일한 수렴의 지점까지는 아니어도 국지적인 통합의 지점, 매듭과 같은 것들이 있어서, 사선이 그저 모든 방향으로 발산된다는 느낌이나 산만한 느낌을 주지는 않는다. 의도적이었는지는 알 수 없지만, 많은 경우 역동성을 표현하는 방식으로 사용되는 것 같다. 이러한 역동적 사선과 혁명적 역동성이 어느 정도 대응된다고 말하는 것은 크게 틀린 얘기는 아닐 것이다. 그리고 이런 점에서 이는 해체주의 건축의 히스테리컬한 사선과 다른 성격을 갖는다고 해야 한다.

(c) 탈대지적, 탈영토적 형식

또 하나 특이한 것은 사선만이 아니라 역삼각형이나 아래보다 위가 더 큰 가분수형태의 배치를 자주 사용하여 안정성과는 거리가 먼 형태들을 만들어낸다. 베스닌 형제의 노동궁이나 프라우다 사옥도 그렇고, 멜리니코프의 루사코프 노동자클럽도 그렇다. 레오니도프의 환상적인 레닌 도서관은 거대한 구를 역으로 선 원뿔 이에 올려놓곤 여러 개의 현수선으로 팽팽하게 버티고 있다. 리시츠키의 사무실 복합건물인 스카이 혹은 세 개의 승강기 타워 위에 거대한 수평적 건물을 얹어놓았다.

불안정해 보이는 이런 형식에 대해 리시츠키는 “하부구조와 지면에 얽매인 구조의 한계를 극복하기 위한 욕망”으로 설명한다(리시츠키, 65). 그런 식으로 “떠 있는 구조물, 물리적 역동적 건축물”을 만들고자 했던 것을 “중력의 정복”에 대한 욕망으로 이해한다(리시츠키, 67). 대지로부터 탈영토화된 건축, 중력과 다른 힘의 가시화를 위한 건축, 그것은 구조미학의 원리에 반하는 것이다. 불안정성이나 역동성을 야기하지는 않지만, 건물들을 한 층 들어 올려 놓은 트라빈(Travin)의 회의장 건물이나 질첸코(Zilchenko)의 중앙 공업 사무소의 건물도 이런 맥락에서 이해할 수 있을 것이다.

이런 방식으로 추구되는 것이 ‘질서’라면, 그것은 안정적인 질서와 다른 방식의 질서를 위해 기하학을 사용하는 것이라고 해도 좋을 것이다.

5. 삶의 방식과 기능주의 건축

1) ‘기능적 건축’

건축주의자들은 건축을 혁명과의 관계 속에서, 그리고 혁명을 통해 근본적으로 변혁되어야 할 삶의 방식과의 관계 속에서 적극적으로 ‘기능’하는 일종의 ‘기계’로 다루고자 한다. 즉 건축을 건축 자체의 논리가 아니라 삶 내지 혁명이라고 하는 건축의 외부를 통해서 다루고자 한다. 이러한 문제의식의 강렬함이 자신들이 피할 수 없었던 ‘구성’의 문제조차 비판하게 만들었다는 점에서, 이는 건축주의 건축이론에서 가장 핵심적인 것이라고 해도 좋을 것이다.

현대건축가동맹의 지도자였던 긴즈부르크는 이를 아주 명확하게 표명하고 있었다. 그는 건축주의라는 이름의 새로운 건축적 사고방법을 한마디로 기능적 설계(기능적 창조성)이라고 명시하며, 이런 의미에서 그것을 ‘기능적 건축 사유(functional architectural thinking)’라고 명명한다. 이는 한마디로 말해 기능적인 역할에 따라 건축물을 구성하는 것이다. 하지만 여기서 말하는 기능은 가령 모더니스트 미스가 건축의 요체로 생각하는 구조적 기능이 아니라 건축물의 사용과 결부된 것으로, 건축물의 ‘기계적 기능’을 뜻한다. 건축물의 용도와 그에 따른 동선의 분배, 이를 효과적으로 처리하기

위한 개별적인 공간적 파라미터들의 집합과 그것들의 관계와 연결, 이를 위해 적절한 재료나 구조적 기술을 찾아내는 것, 이러한 관계들을 구성하는 볼륨간의 상호관계, 그리고 그에 부합하는 표면처리 등의 문제들이 이러한 관점에서 처리되어야 한다. 그가 건축설계를 위해 그것을 이용하는 사람의 동선을 표시하는 다이어그램을 사용했던 것은 이런 문제의식을 집약적으로 잘 보여준다.

혁명 이후의 건축을 다루려는 경우, 이는 아직 유례가 없는 새로운 삶의 방식과 관련된 것이기 때문에, 여러 종류의 엔지니어 활동이 결합되어 해결되어야 한다. 즉 새로운 타입의 주거를 창안하는데 종사하는 사람들, 새로운 유형의 공동체 설비를 디자인 하는 사람들, 새로운 종류의 공장이나 작업장을 설계하는 사람들이 결합하여 새로운 양상의 건축을 만들어내야 한다. 건축이 엔지니어에게서 배워야 한다는 르 코르뷔지에의 말을 그는 이런 식으로 이해했고, 이런 점에서 건축이 제대로 기능하게 하는 문제가 건축의 가장 중심적인 문제라고 보았던 것이다.

그런데 긴즈부르크가 보기에 이 문제와 관련해서 르 코르뷔지에는 매우 치명적인 혼동을 범하고 있다. 즉 그는 “건축가가 엔지니어에게서 배워야 한다”고 하면서도 사실은 그것을 “건축가가 기계로부터 배워야 한다”는 것으로 혼동하고 있다는 것이다. 긴즈부르크가 보기에 건축가가 배워야 할 것은 엔지니어들이 작업하는 방식이고, 그것은 바로 기계가 제대로 기능하고 작동하게 만들기 위해 그들이 취하는 태도나 활동방식을 지칭하는 것이다. 그러나 알다시피 「건축을 향하여」에서 르 코르뷔지에가 엔지니어로부터 배운 것은 그들이 만들어낸 배나 비행기, 자동차에서 발견되는 ‘엔지니어의 미학’, 아니 기계미학이었다. 이는 사실 모더니즘 건축에 대해 매우 중요하고 적절한 지적이다. 하지만 긴즈부르크가 보기에 “건축이 현대적 기술이 제공하는 형태들을 모방하는 것은 매우 나이브한 짓”이다. ‘기능주의’가 미학이 될 때, 기능주의로부터 멀어진다는 것을 지적하려는 것이었을까?

2) 삶의 재조직

“건축주의자들은 또 다른 미학 유파가 되는 것을 경계하라. ...건축주의는 반드시 우리 모두의 삶을 위하여 고도화된 공학의 형태가 되어야 한다.”는 마야코프스키의 경구를 건축주의자들이 자신의 모토로 삼고 있었음은 새삼 강조될 필요가 있다. “산업적·공학적 계획안들은 건축의 기념물에 새로운 삶을 불어넣어야 하며, 분명히 현대의 특징을 부여해야 한다. 또한 산업·공학적 계획안들은 건축공간의 새로운 개념에 새로운 중요성을 부여하는데 도움을 주어야 한다. 따라서 건축가는 더 이상 삶을 장식하는 사람이 아니라 삶을 조직하는 사람이 되어야 한다.”

가령 가족생활이 주거공간의 형태에 따라 달라진다고 할 때, 사회주의 내지 공산주의적 삶의 방식을 구성하는데 대체 어떤 종류의 주거공간이 ‘효과적’일 것인가?

“건축주의자들의 목표는 지금까지 존재한 개념들의 급속한 변혁이다. ...노동자들을 위한 주택을 예로 들어보자. ...대다수의 건축가들이 공유하고 있는 그에 대한 개략적 접근은 부르주아지의 주택에 적용되는 해결책을 프롤레타리아의 주택에 준-기계론적(quasi-mechanical)으로 변형시켜 적용한 결과다. ...그러나 건축주의자가 이러한 문제를 다룰 때는 우리의 삶의 방식으로부터 귀결되는 습관의 변화를 설명하고 완전히 새로운 형태의 주거를 위한 기초를 만들어야 한다. 따라서 우리의 목표는...프롤레타리아트와 함께 일하고 새로운 삶과 새로운 삶의 방법을 건설하는데 참여하는 것이다.”

삶의 방식을 조직하는 기계로서 건축물의 기능적 역할에 대한 사유(긴즈부르크가 말하는 ‘기능적 건축의 사유’)란 일차적으로 이런 문제에 대한 사유를 뜻하는 것이었다. 이러한 사유가 나아가야 하는 방향은 건축-기계를 통해 코문적 삶의 방식의 기계적 단서나 바탕을 만들어내고 그것을 통해 사람들을 새로운 종류의 인간으로 변혁하는 것이다. 건축물을 새로운 사회적 기능을 수행하는 사회적-기계로 만드는 것.

14) Moisei Ginsburg, “New Method of architectural Thought” (1926), A. Benjamin ed., 앞의 책, 46~47쪽.

15) 같은 글, 46쪽.

16) C. Cooke, 앞의 글, 39쪽.

17) 가령 미스는 “건축 중인 고층건물의 골조”에 매료되었던 것은, 구조체를 가시적으로 보여준다는 점 때문이었다. 그가 건축물에 유리벽을 둘러치려는 이유는 이런 구조체를, 구조적 원칙을 명료하게 보여주기 위한 것이었다(미스, 「고층건축물」, 노이마이어, 「꾸임 없는 언어」, 동녘, 366) 프리츠 노이마이어는 이러한 미스의 태도에서 중요한 것은 기술보다는 미학이었음을(호의적인 관점에서) 지적한다. “그에게 미학은 기술보다 앞서는 것이지 그와 반대가 아니었다.”(노이마이어, 앞의 책, 179쪽)

18) M. Ginsburg, 앞의 글, 43쪽.

19) A. Kopp, 앞의 책, 36쪽.

그것은 다음과 같은 규약이 제시하는 공동체 내지 코문의 목표에 부합하는 새로운 종류의 인간을 만드는 것이다. “공동체의 과업은 사회주의의 적극적인 옹호자이면서 사회주의의 창조자인 새로운 집단적 인간을 만드는 것이다. 공동체의 과정 중 하나는 사회주의적인 새로운 삶의 방식을 만드는 것이다. 이 공동체의 일상생활, 활동, 노동은 새로운 사회주의적 삶의 방식에 대한 건설을 추가하기 위해 더욱 바람직한 조건을 지향한다.” 이는 새로운 삶의 방식을 통해 대중을 조직하고 훈련하는 문제며, 새로운 종류의 인간으로 변혁하는 문제다. 진정한 혁명이 가능하기 위해선 낡은 생산관계를 혁파하는 것으로는 부족하며 반드시 새로운 종류의 인간을 만드는 ‘인간혁명’이 필요하다는 맑스의 문제의식을 여기에 연결해도 좋을 것이다.

긴즈부르크의 ‘사회적 응축기’라는 개념은 이런 문제의식을 좀더 명확하게 부각시켜준다.

6. 사회적 응축기

1) 사회적 응축기

구축주의자들에게 건축은 그러한 조직과 훈련을 위해 기능하고 작동해야 할 기계여야 했다. 이처럼 삶의 방식을 변형시키는 기계라는 의미에서 건축-기계를 그들은 ‘사회적 응축기(social condenser)’라고 명명한다. 가령 리시츠키는 노동자들의 클럽을 이런 사회적 응축기로서 정의한다. 이 개념은 구축주의자들에게 공통된 가장 핵심적인 개념이었고, 그들이 건축을 보는 관점을 가장 잘 응축해서 보여주는 개념이다.

“사회적 응축기는 생활방식을 변형시키는 일종의 기계, 즉 자본주의 체제의 산물인 예전의 인간을 그 시대에 모든 정치적이고 혁명적인 문학에서 묘사하고 있는 ‘새로운 인간’으로 변형시키는 기계로 볼 수 있다. 이런 건축과 도시계획은 사회 변혁의 힘을 응축하는 것이고 그것들을 일반 대중에게 발상하는 것이다. 사회적 응축기는 미래의 이미지이자 이매사회를 위한 주형틀mould이다. ...사회적 응축기는 사회변혁의 한 수단이었으며, 사실 구축주의자들의 주장 중에서 가장 확고한 것이었다.”

사회적 응축기라는 개념을 통해서 확인할 수 있는 것은 긴즈부르크 같은 구축주의자들이 건축을 기능적 관점에서 접근한다는 것은 단지 건축물이 사용하기에 적당하도록 제대로 기능하고 작동한다는 것만을 뜻하는 게 아니라는 점이다. 물론 목적이나 용법에 부합하여 적절하게 작동하는 것은 중요하지만, 그것은 건축에 대한 기능적-기계적 관점에 포함되는 하나의 측면일 뿐이다. 좀더 중요하고 근본적인 것은 건축이 그것을 사용하는 사람들의 삶을 변형시키는 방식으로 작동하고 기능하게 할 수 있다는 점이고, 그것을 통해 사람들을 다른 종류의 인간, 가령 타인들과 함께 하는 코문적 삶의 방식에 부합하는 인간으로 변형시킬 수 있다는 점이다. 건축-기계가 작동하여 산출하는 ‘효과’의 문제란, 혹은 ‘효과’를 통해서 건축-기계의 사회적 기능을 사유한다는 것은 바로 이를 뜻한다.

2) 돔-코무나

구축주의자들이 르 코르뷔지에의 ‘돔-이노’에 대비해 미래의 주거형태가 될 새로운 공동주거의 형식을 ‘돔-코무나’라고 명명했던 것은 정확히 이런 맥락에서였을 것이다. 리시츠키가 건축은 “사회생활의 효과적 요소가 됨으로써 새로운 타당성을 얻게 된다”고 하면서 “현재의 우리의 목표는 많은 개인적 주거지들의 군집으로서의 주택으로부터 주거공동체(housing commune)로 변환하는 것”이라고 했던 것 역시 바로 이런 의미에서였을 것이다. “주거는 항상 개인주의와 전통적 가정의 요새였기에, 구축주의들의 연구 중 가장 중요한 부분은 새로운 주거, 특히 그들의 미래의 주거...공동주택 즉 돔 코무나였다.”(쿵 110) 이를 위해 그들은 새로운 주거유형에 대해 다음과 같은 것이 요구된다고 보

20) M. Ginsburg, 「시대와 양식」, A. Kopp, 앞의 책, 36쪽에서 재인용.

21) M. Ginsburg, 「구축주의 건축」, A. Kopp, 앞의 책, 42~43쪽에서 재인용.

22) 소로킨/마르코비치, 「삶의 방식에 대한 사회주의적 재건과 공동체 생활의 과업」, A. Kopp, 앞의 책, 59쪽에서 재인용.

23) K. Marx, 「독일 이데올로기」, 「맑스-엔겔스 저작집」 1권.

24) El Lissitzky, Russia: An Architecture For World Revolution, 김원갑 역, 「러시아: 세계 혁명을 위한 건축」, 세진사, 1994, 44~46쪽.

았다: 공동으로 휴식과 여가를 즐길 수 있는 장소; 모든 사람이 식사를 함께 준비할 수 있는 공동주방이나 식당(콥, 92)

가령 주거모델 공모전에 응모한 OSA의 8개의 설계안에서 “8명 건축가들 모두가 ‘개인적인 가족단위의 생활과 집단생활이 긴밀히 연결된’ 새로운 주거요형을 세심하게 작성하여 제시하였”고, 이러한 주거단위 속에서 개인과 가족의 활동에 소요되는 공간을 줄였으며, 그렇게 함으로써 공동의 영역을 마련할 수 있었다....그들은 단위주거 자체를 새롭게 계획하였으며 진입방식과 주거의 배치까지도 새롭게 계획하였다.”(콥, 93-94)

소비에트 건설위원회 산하 주거유형연구분과 주관 하에 F형 단위주거와 K형 단위주거를 만들었던 긴즈부르크는 이렇게 말한다. “우리는 새로운 건물을 설계할 때 고려해야 할 중요한 측면 중 하나가 삶의 변증법적 발전이라는 것을 믿는다....건물들은, 일련의 건축공간에서 공동서비스시설을 사용하기 위해서는 점진적으로 자연스럽게 통과하도록 하는 방식으로 지어져야 한다....우리는 이것이 사회적 삶의 상승된 형태로의 전환을 자극할 여러 가지 요소들을 창조하는데 핵심적인 것이라고 믿는다. 이 요소들은 사회적 삶의 형태를 발전시키기는 하겠지만 강제로 만들어내지는 않을 것이다.”(긴즈부르크, <현대건축>, 1929, 1호, 콥, 101에서 재인용)

F형과 K형 주거단위의 집합주택에서 그는 복도를 햇볕이 잘 드는 정면에 두어 “사회의 집합적 교환의 장”이 되도록 하려 했다. “수평방향의 통로, 자연채광이 되는 복도, 이러한 것들의 존재는 매점, 주방, 휴게실과 독서실, 욕실과 같은 실제 건물내 모든 구성요소들을 유기적으로 결합시켜줄 것이다.”(같은 글, 콥, 102에서 재인용)

제대로 된 기능주의란 단지 건축물이 제대로 기능하게 하는 기술적 사고의 집합이 아니라, 이처럼 건축-기계가 산출하는 기계적 기능을 통해 건축 자체를 사유하는 방법이다. 그것은 주어진 삶의 방식을 자연스러운 것으로 받아들이고 그러한 삶의 방식이 요청하는 바에 따라 건축이 원활하게 기능하는 문제라기보다는, 건축-기계가 어떠한 삶의 방식, 어떠한 종류의 인간을 생산하는가를 통해서 어떻게 건축을 할 것이며 건축물로 하여금 어떻게 작동하고 기능하게 할 것인가 하는 문제다. 긴즈부르크에게 혁명적 건축의 문제설정인 구축주의가 ‘기능적 건축의 사유’일 수 있었던 것은 정확하게 이런 의미에서였을 것이다. 그것은 푸코의 개념으로 다시 표현하면, 낡은 종류의 생명-권력과 대결하며 새로운 종류의 생명-권력을 산출하는 기계를 구성하는 문제인 것이다. 건축-기계나 공간-기계를 사용하는 새로운 종류의 실천을 산출하는 것. 건축-기계가 제공하는 공간의 의미는 그것의 ‘용법(use)’이라는 것, 건축-기계의 기능이란 그것의 용법과 관련된 것임을 추가해 두자.

7. 구축주의 건축의 실패

미술이나 연극, 영화, 그리고 문학에서 구축주의나 미래주의, 혹은 그들의 영향 아래 진행되던 아방가르드의 혁명적 실험은 20년대 말에 이르면 중단된다. 구축주의자들이 가장 집착적으로 작업했던 것 중 하나가 연극무대와 의상이었는데, 연출가 메이에르홀드는 이와 상응하여 구축주의적인 감각의 새로운 연극을 창안했지만, 모두 사회주의 리얼리즘의 승리와 더불어 폐기되고 숙청된다. 혁명적 문학의 선봉이었던 마야코프스키가 자살로 혹은 타살의 의혹 속에서 죽었던 것은, 이런 종류의 문학의 죽음을 뜻하는 사건이었을 것이다. 에이젠슈테인은 숙청은 면했지만, 당이나 스탈린이 선호하는 취향과 자신의 취향 사이에서 동요해야 했고, 그로 인해 확고한 지위를 갖고 있었음에도 작품을 별로 만들지 못하게 된다.

25) A. Kopp, 앞의 책, 108쪽.

26) El Lissitzky, 앞의 책, 37쪽.

27) 루나차르스키: “혁명의 목적은 모든 사람을 형제로 만드는 것이다....혁명에는 부엌, 거실, 세탁실, 탁아소, 클럽이 최근의 과학적 근거에 의해 설계되고, 수도와 전기가 구비된 깨끗하고 쾌적한 방에 거주하게 되는 모든 사람들을 위해 대규모의 주택을 건설하는 것을 필요로 한다.” (『10월과 문화의 열 번째 기념일』, 콥, 125에서 재인용)

28) A. Kopp, 앞의 책, 42쪽.

건축과 공간을 코문주의적 문제설정 속에서 다시 사고하여 새로운 방식의 건축방법을 찾고자 했던 구축주의 건축가들의 ‘실패’는 더욱 확고했다. 그들의 구상이나 작업은 대부분 지어지지 못한 채 ‘페이퍼 워크’에 머물렀고, 지어진 것들은 대중들의 지지도, 당의 지지도 얻지 못했으며, 결국은 ‘형식주의자’라는 비난과 더불어 매장되고 만다.

구축주의 건축은 다른 예술의 그것에 비해 훨씬 더 어려운 난관과 대결해야 했다. 건축이란 단지 실험만을 위해서 지어지기엔 엄청난 비용과 물자를 요하기 때문이다. 러시아의 경제적 궁핍은 이런 구상을 모두 종이 밖으로 나올 수 없는 것으로 제한했다. 하지만 물질적 기반의 부재는 단지 경제적 궁핍만을 뜻하지는 않는다. 가령 그들이 주장하는 공학적 관점의 건축이란 표준화나 건축부재의 대량생산 같은 공업적인 생산양식을 전제하고, 그들이 선호하는 철강과 같은 재료값의 염가화가 필요했다. 그러나 당시 러시아는 공업 자체가 매우 취약한 상황이었고, 그로 인해 표준화나 대량생산 같은 것은 물론 그들이 좋아했던 철강 등의 재료조차 아주 비쌌다. 결국 “대량생산하도록 디자인된 알루미늄이나 금속제의 모든 사물과 가구를 생산하기 위한 매우 발전된 연구는, 사실 그들의 디자인과 완전히 모순되는 수공업적 방법을 통해서 하나하나 제작되었다. 그 결과는 매우 힘든 제작과정과 높은 생산원가였다.”(콥, 195~96)

또 다른 근본적 난점은 대중적인 조건과 관련된 것이었다. 대중의 전통적인 감각과 습속이 그것이다. 사실 구축주의자는 대중의 전통적 감각이나 삶의 방식, 낡은 습속을 변혁하는 것이 혁명의 중요한 일이라고 생각했고, 그것을 변혁하기 위해 건축물을 사회적 응축기로 만들어야 한다고 믿었다. 그러나 그것은 근본적인 딜레마에 처하게 된다. 왜냐하면 대중이 낡은 감각과 습속에 머물러 있는 한, 아방가르드의 예술작품이나 건축물을 받아들이지 않을 것이고, 그런 건축물을 받아들이지 않는 한 그들의 감각이나 습속은 변할 리 없기 때문이다. 그 결과 아방가르드의 감각이나 제안은 대중에 의해 외면되거나 거부되기 십상이다. 실제로 1937년 제1차 소비에트 건축가 대회에서 “노동자, 주부, 학생, 경찰 등 모든 대표들은 아름다운 공장, 아름다운 주택, 아름다운 학교, 아름다운 경찰서를” 요구했고, 구축주의자들의 제안들을 ‘신발상자’와 같은 것이라고 거부했다. 그들은 노동자대중에, 그들의 혁명성에 기대를 걸었지만, 노동자대중은 그들의 아방가르드한 감각을 받아들이지 못했던 것이다.

이는 예술에서만 그런 것은 아니다. 예컨대 소유에 대한 감각이나 습속, 민주주의와 정치에 대한 감각도 이와 유사한 딜레마를 갖는다. 레닌이나 볼셰비키가 혁명이 필요하다고 믿었던 것은, 이런 딜레마를 권력을 장악하여 밀어붙임으로써 넘어가야 한다는 믿음에서였을 것이다. 예술이나 감각에서의 근본적 변화 역시 마찬가지였을 것이다. 즉 그를 위해선 그들이 장악한 정치권력을 통해 밀고 나가는 방식이 필요하다고 할 수도 있을 것이다. 그러나 권력을 장악한 정치가들은, 혁명적 이념에 의해 생각은 바뀌었을지 모르지만, 자신의 감각에 대해선 바꿀 생각을 해본 적이 없었고, 결국 대중과 더불어 낡은 감각의 정치적 수호를 위해 나서게 마련이다. 결국 대중의 취향과 불만을 내세워, 자신들의 취향에 반하는 ‘전위적’ 문제의식을 비난하고 제거하게 된다.

생각해보면, 대중의 전통적 감각이나 취향 같은 조건들은 혁명을 한다고 해도 극복하는 데 시간이 필요한 것들이었다. 산업혁명이 일찍 진행된 영국이나 프랑스의 경우에도 철골 건축을 사람들이 받아들이는 데조차 100년이 걸렸다. 하지만 그런 과정이 서구에서 유사한 선례를 형성하고 있었고, 또 새로운 ‘스타일’이나 감각의 형성이 압축적으로 빠르게 진행되고 있었음을 생각하면, 감각적 혁명에 필요한 시간은 서구보다 훨씬 줄어들 수도 있었을 것이다. 재료나 부재의 대량생산에 필요한 공업의 발전 역시 압축적으로 진행될 수 있는 것이었다.

공업화와 더불어 이런 일들이 서서히 진행되고 새로운 형태의 건축물이나 가구 등이 확산되는 과정을 거친다면, 대중들의 감각적 변화에 필요한 시간을 기다리는 것도 충분히 가능한 것이었을 게다. 그

러나 구축주의의 실패의 가장 핵심적인 이유는 그럴 시간이 그들에게 주어지지 않았고, 그런 시간이 채 오기 전에 정치적으로 무익하고 나쁜 것으로 간주되어 숙청되고 매장되었다는 것이다. 1917년 혁명 이전부터 정치의 영역 밖에서 진행되었고, 1917년 혁명과 더불어 본격화되었던 모든 혁명적 실험들, 감각적 혁신의 시도들이, 사회가 ‘안정화’되고 경제적 기반이 자리잡혀가기 시작하면서 정치에 의해 중단되고 처단되었다는 것이다.

무엇이 혁명적 열정을 갖고 혼신을 다해 실험하고 창조하던 이들을 이렇게 매장했던가? 그것은 무엇보다 그들의 새로운 감각을, 그것이 만든 어떤 새로운 ‘사물’들을 받아들이지 못한 정치가나 활동가, 예술가들의 낡은 감각, 그들의 근본적인 문제의식을 이해하지도 수용하지도 못한 편협한 정치적 감각, 그리고 자신들과 다른 것은 모두 계급의 적이라고 간주하여 제거하도록 가르쳤던 적대의 정치학 때문이라고 해야 하지 않을까?

이런 점에서 감각적 혁명의 실패는 사회적 혁명의 실패를 이미 함축하고 있는 것이라고 해야 할지도 모른다. 감각적 혁명에 대해 폐쇄적이고 배타적인 방식으로 대응하며 예전의 감각으로 되돌아가기 시작했을 때, 이미 혁명은 감각적 차원에서 ‘반동’을, 또 다른 테르미도르를 시작하고 있는 것이라고 해야 한다. 역으로 사회적 혁명이 진정 가능하려면 낡은 시대에 형성된 혁명가 자신의 감각, 활동가 자신의 감각부터 바꾸는 감각적 혁명이 먼저 진행되어야 한다고 해야 한다. 더불어 감각의 혁명 없는 사회혁명, 감각의 혁명 없는 이념적 혁명, 그것은 근본적으로 불가능한 것이라고 강한 어조로 말해야 할 것 같다. / 이진경



평등한 기술을 위한 사회 오픈 소스 미디어 랩

James Powderly 제임스 파우더리
문화행동가

● Lecture
강연

제임스 파우더리는 2002년 채터누가에 있는 테네세 대학(Music Theory and Composition, University of Tennessee at Chattanooga)에서 음악이론과 작곡을 전공하였다. 같은 해 뉴욕대학에서 인터랙티브 텔레커뮤니케이션과 커런트 매스매티컬 사이언스 인스티튜트에서 엔지니어링과 인터랙티브 커뮤니케이션을 공부한 그는, 이후 미국 항공우주국(NASA)에서 일하며 기술부서 책임자 자리까지 올랐지만 예술에 대한 열정 때문에 미련없이 NASA를 떠났다. 이후로 엔지니어링 분야와 미디어 아트를 접목한 그래피티 리서치 랩(Graffiti Research Lab)을 결성하여 오픈소스 테크놀로지를 활용한 도시 공간에서의 행동주의적 미디어 예술을 실험하였다. GRL은 전 세계적으로 번져나가서 ‘쓰로우스 Throwies’, ‘레이저 태그 Laser Tag’ 등의 프로젝트를 실현하였으며 루게릭 병에 걸린 예술가 토니 칸을 위해 개발한 아이라이터 프로젝트가 계기가 되어 최근 삼성전자와 아이마우스 개발 프로그램에 참여하고 있다. 그는 아이라이터 개발과 동시에 제작 매뉴얼과 소프트웨어를 모두 일반에 공개해 세상에 희망의 메시지를 전하고 있는데, 현재 국내에서 의사소통 기능을 강화한 한국판 아이라이터 ‘아이캔’을 개발하고 있다.

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
섹션
워크숍

● Presen-
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor-
mance
공연

10



악마는 디테일에 있다

방자영x이윤준

2인 컬렉티브

Bang & Lee 는 방자영과 이윤준으로 구성된 2인 컬렉티브로 뉴 미디어, 디자인, 리서치를 기반으로 한 설치 프로젝트를 공동으로 진행해 오고 있다. 퍼포먼스를 동반한 인터랙티브 미디어 아트 설치를 시작으로 키네틱 라이트, 만질 수 있는 세라믹 악기를 이용한 작업에서 가변적 스크린플레이(variable screenplay)에 의한 데이터 프로세싱과 앳상블라쥬, 최근 비디오 모자이크 영상에 이르기까지 여러 매체를 다루고 있다. 다양한 레퍼런스와 함께 픽션의 속성을 빌어 협업과 우정이라는 주제를 해석하고 네트워킹과 소셜 미디어의 확장에 따른 개념을 반영한 실험적 프로젝트를 진행하고 있다. Bang & Lee의 작업은 독일 칼스루에 ZKM 미디어 아트센터, 스페인 세비야 비엔날레, 백남준 아트 센터, 인사미술공간, 미디어시티 서울, 대구 사진 비엔날레와 아트센터 나비 등에서 전시되었다. 현재 서울에 거주하며 작업하고 있다.

The Devil is in the Details

악마는 디테일에 있다

Not so detailed, but look into it

이 자유로운 글쓰기의 형태로 작성한 자료는 몇몇 디테일에 관한 내용을 포함한 작가 노트를 다시 정리한 것이다. “테크놀로지 사회에서 미디어 아트는 어떤 지점에서 그 정치성을 지니며 한 개인으로서의 예술가는 이와 같은 네트워크 안에서 어떻게 예술이라는 또 다른 지식과 정보를 생성하여 소통시킬 수 있을 것인가”를 질문하기에 앞서, 우리는 어떻게 또 다른 지식과 정보를 공유하며 소통하게 되는지 프로젝트를 통해 나뉘어 들여다본다.

디테일은 무엇을 의미하는가? 디테일은 우리의 협업에서 매우 중요한 요소이며 강력한 주제로 작용한다. 우리의 사고와 행동을 변화시키고 예술 프로덕션에 관한 인식을 변형시킨다. 단순히 생산하고 관찰하기보다는 프로덕션의 본질에 대해 재해석하고 재평가할 수 있도록 작가뿐 아니라 관객을 고무시킨다.

“The devil is in the details”라는 이디엄과 관련된 프로젝트의 주제는 디테일의 중요성을 다시 한 번 강조하고 있다. 실제 프로젝트를 진행하는 모든 실무에서 세부적인 부분까지 놓치지 않고 다루어야 하는 정교함이 요구되는 것은 당연하다. 이것은 결국 프로젝트를 실현하는 근간이 되고 있음을 역설함과 동시에 세부 사항을 잘 살펴봄으로써 우리의 경험을 어느 정도 공유할 가능성을 확대한다. 그렇게 꼼꼼하거나 세밀하지도 않지만, 이것이 우리가 관람객의 주의를 환기하고자 하는 점이다.

The 4A vision: Anywhere, Anytime, by Anyone and Anything

아마도 네트워크의 확장과 소셜 미디어의 영향은 이런 비전을 바탕으로 우리 삶에 깊숙이 파고들었을 것이다. 더 나아가 “어떤 콘텐츠를(any content), 언제(anytime), 어디서나(anywhere), 어떤 기기로는(any device), 어떤 미디어에 구애받지 않고(any media), 어떤 서비스를 통해(any service) 사용하는 것”이 곧, 다가오는 미래에 정말 실현될 수 있다는 예측도 가능하다. 가장 대표적으로 구글이 추구하는 “하나의 세상”에 관해 생각해 보면 이런 비전은 실제 제시되고 있는 방향이다.

아랫글은 세 부분으로 나뉘어 있는데 세 프로젝트의 작가 노트를 붙이기 한 것이다. 악마는 은연중에 디테일에 있으며 또 사악함은 디테일의 모호함에 숨어 있음을 (대표적으로) 구글의 예를 통해 재해석한 프로젝트의 내용을 바탕으로 하고 있다.

FAQ

Q. Don't be evil.

Google의 목표는 전 세계 정보를 체계화하여 모두가 편리하게 이용할 수 있도록 하는 것입니다.

●
Lecture
강연

●
Round
Table
라운드
테이블

●
Work
shop
워크
숍

●
Presen-
tation
작가
프리젠테이션

●
Perfor-
mance
공연

하나의 정책, 하나의 Google 환경

2012년 3월 1일, Google 개인정보취급방침 및 서비스 약관이 변경되었습니다. Google은 Google 전 제품에 걸쳐 60개가 넘는 서로 다른 개인정보취급방침을 통합하여 훨씬 더 간결하고 읽기 쉬운 내용으로 대체했습니다. 새로운 개인정보취급방침 및 약관은 여러 제품 및 기능에 적용되며 이는 Google 전 제품에 걸쳐 간편하고 손쉬운 사용자 환경을 만들고자 하는 Google의 바람을 반영하는 것입니다. 중요한 사항이오니 지금 잠시 시간을 내어 업데이트된 Google의 개인정보취급방침 및 서비스 약관을 읽어보시고 FAQ를 방문하여 변경된 사항에 대해 자세히 알아보시기 바랍니다.

경영철학 Google이 발견한 10가지 진실Ten things we know to be true Google에서 ‘십계명’을 작성한지 몇 년이 지났습니다. Google은 때때로 그 ‘십계명’이 아직도 유효한지 확인하기 위해 다시 들여다보곤 합니다. Google은 이 진리가 아직도 유효하기를 바라며 이 십계명을 지킬 것을 약속드립니다. (2009년 9월)

이 ‘10가지 진실’은 Google 창립 몇 년 후에 처음 제정되었습니다. 가끔 이 내용을 다시 들여다보고 지금 상황에서도 적절한지 확인합니다. Google은 이 ‘10가지 진실’의 내용이 현재에도 적절한기를 기대하며 이를 지키도록 노력할 것입니다. We first wrote these “10 things” when Google was just a few years old. From time to time we revisit this list to see if it still holds true. We hope it does—and you can hold us to that. (현재)

1. 사용자에게 초점을 맞추면 나머지는 저절로 따라옵니다.
Focus on the user and all else will follow.
2. 한 분야에서 최고가 되는 것이 최선의 방법입니다.
It’s best to do one thing really, really well.
3. 느린 것보다 빠른 것이 낫습니다.
Fast is better than slow.
4. 인터넷은 민주주의가 통하는 세상입니다.
Democracy on the web works.
5. 책상 앞에서만 검색이 가능한 것은 아닙니다.
You don’t need to be at your desk to need an answer.
6. 부정한 방법을 쓰지 않고도 돈을 벌 수 있습니다.
You can make money without doing evil.
7. 세상에는 무한한 정보가 존재합니다.
There’s always more information out there.
8. 정보의 필요성에는 국경이 없습니다.
The need for information crosses all borders.
9. 정장을 입지 않아도 업무를 훌륭히 수행할 수 있습니다.
You can be serious without a suit.
10. 위대하다는 것에 만족할 수 없습니다.
Great just isn’t good enough.

— 구글 페이지에서 인용

가끔 정책이 바뀔 때마다 개인정보와 공유의 수위를 다시 조정해야 할 때, “간편하고 손쉬운 사용자 환경”이 무엇인지 묻게 된다. 이 프로젝트는 우리가 “구글로직(Googlogic)”이라고 부르는 구조를 표면적으로 드러낸다. 우리는 이것을 진화, 혹은 혁명이라고 불러야 하는지 스스로 묻고 있다. 진화와 혁명은 영어로 쓸 때, 한 글자 차이지만(r/evolution) 본질적으로 거의 반대에 가까운 의미일 것이다. 그렇지만 둘 다 - 지속적인 발전 과정과 극적인 전복 행위라는 사전적 의미에서 - 사회와 예술 창작에 변화를 가져왔다.

우리는 매 순간 이미지와 소리가 생산되고 소비되는 사회에 살고 있으며 수많은 이미지와 소리가 생성되고 소멸하는 과정을 목격하는 동시에, 이미 생산된 이미지와 소리가 변형, 가변, 재생산, 혹은 다른 맥락과 차원에서 재현되는 것을 보거나 스스로 만들어 나가기도 한다. 특히, 뉴 미디어와 커뮤니케이션 테크놀로지를 이용한 설치 작업에서 새로운 매체라는 재료에 대한 해석은 그 재료가 포함하는 내용을 담기 마련이다. 모빌리티, 테크놀로지와 커뮤니케이션 수단이 발전하는 과도기적 단계에서 협업은 삶과 소통의 방식, 또 새로운 네트워크가 형성되는 경이로운 면모 이면의 부정적 측면, 그리고 이로 말미암은 역설적인 상황과 딜레마 등에 대한 주제를 함축하고 있다.

최근 집단지성과 소셜 네트워크가 만들어낸 구조에서 창의적인 생산물을 통해 끊임없이 변형되고 재생산되는 데이터 마이닝 프로세스는 협업과 협력관계의 복잡성을 드러낸다. 또한, 테크놀로지에 의존적인 미디어 아트 부분에서도 이러한 상호의존적인 관계가 그물망처럼 형성되어 있다. 단지 관계의 차원을 떠나 협업은 많은 성과를 이루어냈다. 또 우리가 여전히 소중하게 여기는 가치들과 더불어 집단지성, 소셜 미디어의 혁명적인 면들이 아직 유효하다.

어쩌면 이런 특성을 가장 잘 보여주는 방식 중 하나가 모자이크가 아닐까 싶다. 하나의 큰 것을 얻기 위해 많은 작은 것들이 모인 시각적 이미지의 집단, 즉 비디오 모자이크 영상으로 은유적인 표현이 가능하다. 개별적 이미지 자체로도 존재하지만 앙상블라주, 폴라주의 의미도 크다. 익명의 집단적 기여(contribution)라는 측면에서 생성된 모자이크 픽셀들은 사람들이 더 많은 이미지를 웹에 올릴수록 더 정교해진다. 일종의 모자이크와 퍼즐 맞추기로써의 데이터 비주얼리제이션은 우리가 자주 하는 질문의 조각들을 꿰맞추며 큰 그림의 열개를 드러낸다.

FAQ의 설치에서 두 대의 LED 모니터는 쌍을 이루고 있다. 한쪽에서 인간을 포함한 동물들의 영상이 실시간 모자이크 비디오로 제너레이팅되는 가운데 다른 한쪽에는 전체 이미지를 구성하는 인덱스 프로세스가 텍스트의 배열로 처리되어 화면에 나타난다. 구글이 제공한(powered by Google) 모자이크 이미지의 속성은 현재 웹 검색 방식에서 드러나는 데이터의 변형, 배포, 확산과 창작물의 고유성, 소유권, 저작권 범위 설정 등의 난해한 문제를 함축한다. 모자이크에 의해 생성된 텍스트들은 지금 우리가 쓰는 우스꽝스러운 픽션이며, 화면 위의 모든 것은 가변적이다.

거기 “원본 사진(original copy)”이 사라진 자리에는 “구글화된 사진(Googled picture)”이 끊임없이 재생산되고 있다. 그리고 이런 알 수 없는 모자이크 퍼즐은 소셜 미디어를 통해 표본집단의 언어가 인덱스를 형성하는 과정을 보여준다. 달리 말하면 우세한 언어, 즉 영어를 통해 라이브러리가 구성되는 상황을 꼬집고 있다.

집단적 기여와 공유를 바탕으로 형성된 네트워크는 정교해진 것처럼 보이지만 어쩌면 “투명성(transparency)”, “개방성(openness)”, 그리고 “민주주의(democracy)”를 바탕으로 한 개념들은 또 다른 빅 브라더의 출현을 낳은 동시에 통제 불능의 상태로 이어질 수 있다. 이런 과정이 진화이든, 혁명이든 우리는 이미 거부하기 어려운 상황에 놓여 있다.

Lost in Translation

구글 번역 API 버전 1은 2011년 12월 1일 현재 더 이상 제공되지 않으며 구글 번역 API 버전 2로 대체되었습니다. 구글 번역 API 버전 1은 2011년 5월 26일 공식적으로 서비스 중지되었습니다. API 서비스 중지와 새로운 유료 서비스로 대체하기로 한 것은 광범위한 남용에 따른 상당한 경제적 부담 때문입니다.

- 구글 번역 API의 FAQ 페이지에서 인용, 2012년 4월 20일 최종 업데이트

구글 공식 코드 블로그에 “우리의 API 일부를 위한 봄 청소(Spring cleaning for some of our APIs)”라는 제목의 포스트가 올라와 있다. 여기에 구글 번역 API(Google Translate API)도 포함되어 있는데 그 이유는 “광범위한 남용에 따른 상당한 경제적 부담”이라고 한다. 많은 사람이 번역 API 서비스가 중지되는 사실에 실망을 감추지 못했다. 개발자를 비롯한 구글 사용자들은 언어, 커뮤니케이션 수단, 그리고 미래의 교육방법을 위해 그간 여러 실험을 해왔으므로 API 서비스 중지는 논쟁의 여지를 만들었다. 블로그에 누군가는 “구글 같은 회사는 그들이 가진 문제(이 경우는 시스템의 남용을 말함)에 대해 기술적인 해결점을 찾으려고 노력하기보다는 그들의 개발자를 소외시키는 방법을 선택했다”는 코멘트를 달아냈다. 우리는 한동안 구글 번역 API를 써왔다. 이 API는 사용자들에게 많은 인기가 있었고 영향력을 행사해왔지만, 앞으로 유료화된 API를 쓰지 않는 한, 비상업적이고 교육적인 용도로 사용하기는 어려울 것이다. 사실 무료 API의 상당한 남용이 있었을 테고 구글이 무료 번역 API를 지원하지 않는 사실에 대해 탓할 수만은 없다. 물론 구글은 기업이고 주주들의 가치 창출을 위한 비즈니스를 한다. 그렇지만 우리는 앞으로 무료 API를 개발할 수 있는 플랫폼이 가능하리라고 확신할 수 있을까.

2011년 12월 이후, 구글 번역 API 버전 1이 서비스 중지되면서 우리가 트위터 계정을 통해 몇몇 언어로 번역하여 피드했던 가변적 스크린플레이(variable screenplay)가 작동되지 않는다. 원래 영어로 생성된 대화들이 각국 언어로 번역되어 트윗되어야 하는데 모두 원문 그대로 영어로만 피드되고 있다. 구글은 번역 API 버전 2를 내놓고 유료화 서비스를 시작했다. 인터넷을 기반으로 한 서비스 제공, 제품 생산, 개발 및 배포의 기능을 하는 구글을 포함한 소프트웨어 테크놀로지 및 소셜 미디어 회사들이 오픈 소스 코드로 제공하던 일련의 서비스를 중단하거나 코드 아카이브 및 기록 삭제(officially deprecated), 제한(limited), 심지어 구글의 표현을 따르면 “오래된 API를 물러나게 함(old APIs' retirement)”으로써 일어나는 해프닝과 같은 상황. 혹은 몇몇 서비스가 유료화로 전환(paid service only)됨으로써 발생한 문제.

우리는 여기서 번역의 오류를 그대로 보여주는 방식을 적극적으로 택한다. Lost in Translation은 한 언어에서 다른 언어로 번역될 때, 또 원문으로 다시 번역되는 과정에서 언어와 문화적 이해 바탕의 차이 때문에 원래의 의미가 상실(loss)되는 상황을 빗대어 근원적인 소통의 어려움, 혹은 소통의 부재와 같은 문제에 대해 비평적 시각으로 접근한 내용을 담고 있다. 이는 언어에서만 아니라 어떤 매체에서 다른 매체로 전달되거나 해석되는 과정 전반에서 일어나는 사건들로 볼 수 있다. 더불어 뉴 미디어 테크놀로지 차원에서 의미의 축소, 왜곡, 확대, 오해 등이 발생하는 부분을 함축한다.

설치는 여러 스크린이 나열된 형태를 띤다. 각 스크린은 구글 번역 API 버전2를 통해 번역된 문장들을 보여준다. 번역 API와 연동하여 실시간 제너레이팅되는 텍스트와 사운드는 영어를 중심으로 한 번역 시스템의 문제점 및 오류 자체를 이용하고 있다. 특히 구글의 통계적 기계 번역(statistical machine translation) 알고리즘을 사용함으로써 이중적인 의미를 확대한다. 구글 번역은 주로 출

발어(source language) 언어1→영어→도착어(target language) 언어2로 된 알고리즘을 바탕으로 하고 있다. 설치에서는 영어로 된 문장이 몇 단계 다국어번역 과정을 거쳐 원문으로 재번역되는 과정을 보여주는데 영어→언어1→언어2→언어3→언어4→언어5→영어로 번역되는 형태는 다시 번역되어 돌아오는 과정(round trip)이 나선형(spiral)을 만들면서 번역 과정의 부정확성을 극대화한다. 여기서 번역을 통해 의미를 전달하려는 시도는 오히려 오해를 불러일으키는 역설적인 상황을 만든다. 이와 함께 글자당 지급해야 하는 유료서비스의 총액 변화 영수증이 마지막 스크린을 통해 그래픽으로 나타난다. 번역에서 일어나는 상실(lost in translation)의 과정은 한때 무료 서비스로 많은 개발자가 참여한 오픈 소스였으나 유료서비스로 전환됨으로써 결국 콘텐츠 제공자이자 클라이언트, 또 개발자로서의 사용자가 잃게 되는 권리와 가치에 대한 문제를 암시하고 있다. 표면적으로 번역의 부정확성과 오류를 드러냄으로써 기술적 한계와 소통의 어려움에 대한 메시지를 담고 있는 가운데 기술과 권력의 역학관계에서 소통을 가능하게 하는 장치들이 반드시 상호협력적인 관계를 형성하는 것은 아님을 지적하고 있다.

구글의 핵심적 서비스의 한 형태인 구글 번역 API가 유료화된 상황은 소유와 공유의 개념, 집단지성의 잠재적 의미가 경제적 이유에 의해 본질적으로 변형될 수 있음을 뜻한다. 구글의 정책 변화에 따른 불분명한 근거를 바탕으로 구글적 재편이 이루어지고 있으며, 소셜 미디어로 대변되는 현재 인터넷의 기본적인 질서도 달라지고 있다. 경제활동은 인류에게 문자를 발명하도록 자극하고 기술을 발전시켜 서로 소통하게 한 강력한 동기가 되었지만 지금 팽창하는 새로운 웹 경제와 같은 생태계에서 어떤 전략들은 커뮤니케이션의 수단을 제한해 자유로운 의사전달을 방해할 수도 있다. 여전히 소통은 자유롭지(free) 않으며 무료(free)가 아니다. 물론, 유료서비스를 사용하지 않고 작업을 할 수 있다. 그렇지만 구글이 표명하듯, 우리는 부정한 행위를 하지 않는다.

Revision History X

플로이드는 때로 뉴스패드와 그 뒤에 숨어 있는 환상적인 기술이 완벽한 통신 수단을 향한 인류의 탐색의 종착지인 것 같다는 생각을 하곤 했다. 멀리 우주에 나와 시속 수천 킬로미터의 속도로 지구로부터 계속 멀어지고 있는데도 자신이 원하는 모든 신문의 기사 제목을 순식간에 꺼내 볼 수 있으니 말이다. (물론 신문이라는 말 자체도 지금 같은 전자 시대에는 시대착오적인 과거의 유물이었다.) 기사 내용은 매 시간 자동으로 갱신되었다. 영어판 신문만 읽더라도 뉴스 위성에서 계속 흘러 들어오는 정보를 읽고 받아들이는 것만으로도 평생을 보낼 수 있을 정도였다.

— 2001: 스페이스 오디세이, 아서 클라크 (1968년 출판)

변경

Google 개인정보취급방침은 수시로 변경될 수 있습니다. Google은 사용자의 명시적인 동의 없이 본 개인정보취급방침에 설명된 사용자의 권한을 축소하지 않습니다. Google은 개인정보취급방침에 변경이 있을 경우 해당 내용을 본 페이지에 게시하며 변경사항이 중대할 경우에는 일부 서비스에서 개인정보취급방침과 관련한 변경 고지 이메일을 발송하는 등 적극적으로 알립니다. Google은 또한 사용자가 확인할 수 있도록 본 개인정보취급방침의 이전 버전을 보관합니다.

— 구글 개인정보취급방침 페이지에서 인용, 2013년 6월 24일 최종 업데이트

우리는 테크놀로지 혁명 세대이다. 테크놀로지는 권력이며, 동시에 새로운 역사를 쓰게 하는 동력이다. 역사를 통해 무수히 발생한 사건들에서 우리는 변경 내력(revision history)이 가진 힘을 발견한다. 단순히 말과 글에서뿐 아니라 이미지와 사운드, 인터넷에 이르기까지 거의 모든 기록 가능한 미디어에서 수정, 변경, 변형, 개선, 오류 반복, 삭제, 재생산을 비롯한 업데이트가 이루어졌다. 업데이트라는 용어가 적용되는 글쓰기가 이루어지는 동안 어떤 맥락에서 역사는 다시 쓰인다고 할 수 있다. 물론 지금은 정보의 홍수 때문에 역사 부인주의(historical revisionism, negationism)에서 이루어진 테크닉과 같은 형식은 별 효과가 없다. 역사 쓰기의 주체는 바로 사람이다. 인류는 역사를 써왔고, 수정해왔으며, 다시 써 왔다.

정보와 통신기술의 장악력이 부와 권력을 향한 인간의 욕망을 부추기는 형태로 발전할 때, 역사적 사실과 기록은 쉽게 수정되거나 은폐된 경우가 있다. 특히 무한히 재생산되고 복사되며 급속도로 유포되는 인터넷의 정보들은 더 빈번히 왜곡되고 가차 없이 조작되는 경향이 있다. 또한, 사실 여부를 떠나 원본이건 수정본이건 웹에 한번 기록된 내용은 쉽게 지워지지 않으며 어딘가 백업 복사본이 만들어진 상태에서 저장되어 사라지지 않는 오류의 역사를 간직하고 있기도 하다. 우리가 모르는 사이에 이미 정보는 어딘가에 수집, 저장, 분석되며 이렇게 분석된 정보는 기술을 발전시키고 그 일부를 사회에 환원한다.

문제는 우리가 개별적으로 오류를 식별하기 어렵다는 것이다. 우리가 보는 것은 일부분에 지나지 않으며 수정된 부분을 판단하는 사이 시간은 흐르고 새로운 것들이 쉴새 없이 쏟아져 나온다. 평생을 수많은 정보 속에 묻혀 지내기 때문에 그것들을 흡수하기에도 시간이 부족할 것이다. 또 “나”와 직접 관련된 문제가 아니라면 역사 쓰기와 역사 부정의 행위들도 그저 지나치는 정보의 파편들일지도 모른다. 소셜 미디어가 일상생활에 깊이 침투하면서 변경 내력이 일어나는 상황에 대해 우리는 거의 무감각하다.

더불어 지적재산권, 사생활 보호 이슈가 공유의 개념과 표현의 자유를 침해하는 부분과 만날 때, 또 반대의 상황이 역시 법적 충돌을 일으키는 지점은 여전히 부조리한 문제로 해결되어야 하는 과정에 있다. 이는 개인의 권리에 대한 문제를 다루는 차원을 넘어선다. 국가 간 경제적 충돌을 일으키며 정치적인 개입과 법률 개정이 요구되는 실제적인 문제와 닿아있는 것이다. Revision History X의 구글 버전은 변경 내력에 관한 해석을 담은 메시지를 전달한다. 그렇게 놀랄 만한 사실도 아니지만 어쨌든 “개인정보취급방침 - 정책 및 원칙”의 변경 사항에서 늘 변치 않는 부분은 역설적이게도 “변경”에 관한 내용이다. / Bang & Lee, 2012년 작성, 2013년 수정 및 업데이트



민주주의와 주문예술 (Auftragskunst)에 관하여

Heinz schuetz 하인츠 슈츠
미술사가

●
Lecture
강연

Dr. 하인츠 슈츠는 1953년 뎀밍엔에서 태어나 뮌헨과 비인에서 공부했다. 그는 자유기고가이자 미술사가로 독일어권을 대표하는 미술잡지 <쿤스트포름 인터네셔널>의 편집에 간여하며 글을 기고했다. 공공미술 영역에 관한 다양한 연구를 수행하였는데, 링딩어 와 슈미트 출판사가 출판한 「도시, 예술 Stadt, Kunst」이 대표적이다. 또 그는 2000년에서부터 2002년까지 뮌헨의 공공미술 심사위원으로 활동하면서 도시공간에 적합한 예술정책에 간여하기도 했다. 대표적인 저작으로는 60년대 70년대 도시 공간에서의 행위예술을 다룬 「Performing the City」 「미술사 예술 Kunst Kunstgeschichte」 「전시형태로서 예술과 건축(Kunst und Architektur in Ausstellungforum)」 등이 있다.

●
Round
Table
라운드
테이블

●
Work
shop
섹션
워크숍

●
Presen
tation
작가
프리젠테이션

●
Perfor
mance
공연

프로그램 세부소개 — 라운드 테이블

8/6

라운드 테이블 1

: 암각화와 뇌과학이 예술의 잠재성에게 수작걸기

— 진행: 김남수

— 패널: 신범순, 박문호, 박찬경

8/7

라운드 테이블 2

: 우리는 왜 끈질기게 작업하는가?

— 진행: 김희진

— 패널: 노순택, 정은영, 김상돈, 임흥순

라운드 테이블1

8/6

화

암각화와 뇌과학이 예술의 잠재성에게 수작걸기

진행: 김남수 / 패널: 신범순, 박문호, 박찬경

라운드 테이블1에서는 예술의 잠재성에 대해 생각해보고자 한다. 암각화는 산업혁명을 능가하는 신석기혁명의 내용이 무엇인가를 가감없이 보여주는 예술 작업이다. 후기 구석기부터 심상치 않은 조짐을 보이던 인간의 뇌는 신석기에 접어들면서 소위 뇌내혁명을 일으키게 되었다. 뇌내혁명이란 뇌의 각 영역이 느슨하게 자리잡아 있다가 1) 좌뇌와 우뇌가 연결된 ‘뇌량’을 통해 지성과 감성의 종합적 사유를 하게 되었고 2) 기억의 방이라든가 시각의 방이라든가 생명의 방 등등의 부분들이 ‘뇌교’를 통해 복합적인 감각의 신시사이징이 일어나게 되었다고 한다. 이 과정에서 신화라고 하는, 자연과 인간 사이를 통합적으로 설명해내고, 죽음과 삶을 연결된 하나의 세계로 보아내는 인류 최고의 철학을 창조하게 되었다.

“나는 모든 것을 무의식으로 작업한다. 나는 구구한 말이 필요 없고, 단지 ‘시간예술’이란 표현을 원한다.” (백남준)

이번 경기문화재단 섬머아카데미에서 라운드 테이블은 암각화와 뇌내혁명 사이를 연결하여 처음 깨었던 인류의 뇌가 얼마나 초경계적으로 사유하고 자연을 무의식과 교감시켰는가를 생각해보는 자리가 될 것이다. ‘암각화와 뇌과학의 대화’라고 요약할 수 있는 이번 라운드 테이블은 그 과정과 결과를 예측하기 힘들지만 – 그것은 강연자로 섭외된 신범순 국립서울대 국문과 교수와 박문호 뇌과학 박사의 더없이 폭넓은 ‘횡단성 지수’와 관련된다 – 흥미진진한 암묵지와 명시지의 대나무숲의 부드러운 결투 장면을 기대할 수 있을 것이다. 그래도 대략적인 아웃라인의 소개를 한다면, 이렇게 된다. 현재 암각화는 1) 동물 그림 같은 구상적 이미지 2) 16가지 정도로 정리될 수도 있는 비구상적 이미지 라는 두 가지 타입이 세계학계에 보고되어 있는데, 라운드 테이블은 기존의 지배적이고 제도화된 영역을 넘어서서 인정받은 지식과 상상력, 예술적 영감을 자유롭게 혼합하고 과학적 근거를 확보해가는 복합적인 타입의 모색과 탐문 과정으로 접근하고자 한다. 암각화는 무의식이 세계에 출현한 최초의 그림으로서 후앙 미로나 김구림 작가의 작품처럼 현재의 예술가들과도 여전히 직접 맞닿아 있는, 살아있고 유효한 예술인류학의 보고라고 할 수 있다.

또한 뇌과학은 현재 유물론적인 동시에 인지주의적 영감으로 가득찬 신기한 학문 취급을 받고 있지만, 공중에게는 그 정수가 제대로 알려지지 않았다. 소개 그 이상으로 나아가 예술가들의 고유하고 독특한 사유 방식과는 만남의 폭이 확대될 필요가 있으며, 현재 고도화된 자본주의에 순치되어 웅색해진 무의식을 광대한 우주와 자연을 품을 수 있을 만큼 자극할 필요가 있다.

가령, “무늬는 신이다” (강우방)라는 관점을 개방하여 현재 불가지나 장식 정도로 치부하던 일상의 바로크의 문양 세계조차도 암각화의 관점과 뇌과학의 관점으로 새롭게 생각해볼 여지가 있을지도 모른다. 최초로 인류의 뇌의 종합하는 능력이 초경계적이었던 세계관에 비추어 새로운 차원이동이 가능하지 않을까라는 사유와 지식의 모험을 기대하고 있다.

● Lecture
강연

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
섹션
워크숍

● Presen-
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor-
mance
공연

진행 김남수

패널1 신범순

김남수 비평가는 2002년 제9회 무용예술 상 무용평론 부문 당선과 함께 무용평론 활동 시작했고, 무용월간지 <몸>지 편집위원을 거쳐 2006년 퍼포밍아트지 <판>을 창간하고 현재까지 편집위원으로 활동하고 있다. 2008년 백남준아트센터 학예연구원(3년)을 지냈고, 2011년 (재)국립극단 선임연구원(1년), 아트 콜렉티브 <옴씨>의 편집위원으로 예술인류학 작업에 참여하였다. 저서로는 「백남준의 귀환」 (공저) 「커뮤니티와 감흥의 미학」 (근간) 「고함」 (공저) 등이 있으며, 그 밖의 저술활동이나 강연활동을 활발히 이어 오고있다.

신범순 교수는 충남 서천에서 태어나 서울대 국문과를 졸업하고 동대학원에서 박사학위를 받았다. 서울대 국문과 교수이자 평론가이다. 대표저서로 이상의 혁신적 사상을 탐구한 「이상의 무한정원 삼차각나비」 (2007)가 있다. 오래전부터 한국의 거석문명에 관심을 쏟아왔으며, 강연회를 통해 이러한 연구 성과를 대중들과 공유해오고 있다. 현재는 이러한 연구를 토대로 한국의 거석문명을 집중적으로 조명하는 책을 집필 중이다. 포항시립미술관에서 <인문학과 예술의 만남 기획전>의 일환으로 2011년 12월 22일부터 2012년 2월 26일까지 <한국의 거석문명의 수수께끼>전을 열었다. 저서로 「해방공간의 문학: 시」 (1988, 공편) 「한국현대시사의 매듭과 혼」 (1992) 「한국 현대시의 퇴폐와 작은 주체」 (1998) 「글쓰기의 최저낙원」 (1993) 「깨어진 거울의 눈」 (공저, 2000) 「바다의 치맛자락」 (2006) 「이상(李箱): 문학연구의 새로운 지평」 (공저, 2006) 「이상의 사상과 예술」 (2007) 「이상의 무한정원 삼차각나비」 (2007) 등이 있으며, 역서로 「니체, 철학의 주사위」 (공역, 1994)가 있다.

패널2 박문호

뇌과학이란 뇌의 내부섬광이 물질적이지 정신적인 이중적 차원을 획득하는 것처럼 ‘영혼의 빛’ 이기도 하고 ‘내부의 현상’ 이기도 하다. 복합적인 성격의 이 새로운 과학은 인지적 과정을 흡수하면서 어떤 의미에서는 ‘예술화하는 과학’ 의 측면을 보여주고 있다. 뇌과학자 박문호는 이러한 과학의 지적 감각적 즐거움을 거의 렉처 퍼포먼스 차원으로 선물하는 것으로 유명하다. 그래서인지 그의 강의에는 창조론자, 진화론자, 인지주의자, 포스트모더니스트, 상대주의자, 절대주의자, 실존주의자, 대화주의자, 회의주의자, 현상학자, 원리주의자, 그노시즘학파, 뉴에이지, 생태론자 등이 참석하여 자리를 빛내주는 것으로 알려져 있다. 「그림으로 읽는 뇌과학의 모든 것」 「뇌 생각의 출현」 등의 저작은 한국사회의 척박한 뇌과학 이해의 수준을 한 단계 상향시키는 저작으로 정평이 나 있으며, 몽골과 서호주는 뇌의 새로운 창발을 위해 박문호 박사가 추천하는 대지로서 동행의 여행도 가능하다고 알고 있다. 그는 박문호의 자연과학 세상(<http://www.mhpark.co.kr/>)을 운영하고 있다.

패널3 박찬경

박찬경을 떠올리는 대중들은 그의 다양한 활동을 통해서 작가, 평론가, 영화감독 등 각기 다른 모습으로 인식하기도 한다. 영화감독 박찬욱의 동생이기도 한 박찬경 감독은 서양화와 사진을 전공하고, 국내 현대미술계의 병폐를 드러내는 날선 비판을 해왔다. 대안공간 풀(현 아트스페이스 풀)의 디렉터와 작가활동에서도 주로 한국의 분단 상황과 냉전, 굶주린 현대사를 기반으로 미술과 사진, 텍스트를 활용하는 작품을 선보이고 있다.

1997년 금호미술관에서 첫 개인전 〈블랙박스; 냉전 이미지의 기억〉은 ‘전철, 전쟁기념관, 북한 공비 보도사진 등에 박힌 냉전 이데올로기의 이미지들을 파헤친 데뷔전은 논문 에세이 성격의 텍스트와 일상 사진들을 뒤섞은 실험적 시도였다. 2000년 미디어시티 서울 기획전에는 북한 영화촬영소의 서울거리와 남한 군부대의 가상 시가전 훈련장 등의 사진을 대비시킨 〈세트〉 연작들을 내놓아 분단에 대한 색다른 각도의 접근을 시도’ 한 것으로 설명하고 있다.

저서로는 「독일로 간 광부들-파독광부와 간호사에 관한 기록」이 있는데, 그는 이 책에서 파독된 광부와 간호사들의 이야기와 삶을 보여주면서 그 이면에 내포된 한국 근현대사의 경제, 정치, 사회적인 문제들을 전달하고 있다.

● Lecture
강연

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
섹션
워크숍

● Presen-
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor-
mance
공연

라운드 테이블2

8/7

수

우리는 왜 끈질기게 작업하는가?

진행: 김희진 / 패널: 노순택, 정은영, 김상돈, 임홍순

라운드 테이블 2는 작가와 작가의 작품에 대해 이야기하고자 한다. 김희진 디렉터는 “왜 우리는 끈질기게 작업하는가”라는 질문은 결과론적인 작품의 효과론이 아니라, 작업의 동기론에 방점을 두는 질문이라고 말한다. 이번 라운드 테이블은 각자의 작업에서 작업의 진행을 끌고 가는 동력은 무엇인가. 무엇이 연이어 또 다른 작업을 할 수 밖에 없게 이끄는가. 각자의 관심사는 어떤 행보를 보이며 또 어떤 행보를 예견하고 있는가 등 작품의 앞뒤에 깔린 관심과 동기의 지형도를 짚어보는 자리가 될 것이다.

나아가 이 라운드 테이블에 자리한 다섯 작업자들의 공통점이 있다면, ‘정치적인 것’들과 직관/감성/감각/언어/환상 등 이른바 ‘마음’의 지형, ‘개념’의 지형이 교차하는 지점에서 작업하는 이들이라는 점이다. 이 자리에서는 여러 패널들을 통해 예술에서 상상하는 정치적인 것이란 무엇일까. 그리고 그것의 실현을 위해 각자는 어떤 꿈을 꾸고 있을까.를 엿볼 수 있는 자리가 될 것이다.

진행 김희진

패널1 노순택

김희진 디렉터는 현 비영리 전문예술사단법인 아트 스페이스 풀의 대표로 전시, 출판, 지역 프로젝트, 국제교류 등의 기획을 총괄하고 있다. 2010~12까지 작가 최정화와 함께 이태원에서 복합문화공간 풀의 기획을 총괄했고, 2005~09년까지 한국문화예술위원회 인사미술공간, 아르코미술관 국제교류 담당 큐레이터를 역임하였다. 주요 기획 프로젝트로 <유신 40년 공동주제기획 유체이탈 離體 離脫- 국가의 소리: 김정현, 양아치>(2012), <군산리포트: 생존과 환타지를 운영하는 사람들>(2011-12), <김용익: 무통문명에 소심하게 저항하기>(2011), <백지에서부터>(2011), <금지의 날 6부작>(2010), <Dongducheon: A Walk to Remember, A Walk to Envision>(2007-08), <Unconquered: Critical Visions from South Korea>(2009), <Tongue, Liberated!>(2007), <생각은 입에서 만들어진다>(2006) 등이 있다. 기획출판물 혹은 저서로는 「큐레이터 본색」(공동, 2012, 한길사) 「연속과 강도 : 2008-10 2008-2010, 58인의 참여, 한국현대미술」(2010, 포럼에이) 「저널 볼 9호 - 동두천 : 미술인 리포트」(2009, 한국문화예술위원회) 이 있다. 글로벌 기획협업 네트워크인 Museum as Hub의 창립파트너이며 다수의 글로벌 현대미술 심포지엄에서 발표 및 기고자로 참여하였다.

노순택 작가는 지나간 한국전쟁이 오늘의 한국사회에서 어떻게 살아 숨 쉬는지를 탐색하고 있다. 전쟁과 분단을 고정된 역사의 장에 편입시킨 채 시시때때로 아전인수식 해석잔치를 벌이는 '분단권력'의 빈틈을 짚어보려는 것이다. 분단권력은 남북한에서 작동하는 동시에 오작동하는 현실의 괴물이다. 그 괴물의 틈바구니에서 흘러나오는 가래침과 탁한 피, 광기와 침묵, 수해와 피해, 폭소와 냉소, 정지와 유동을 이미지와 글로 주워담았다가 다시금 흘려보내는 짓을 하고 있다. 그러한 휘방질, 항구적 예외상태를 꿈꾸는 괴물의 틈을 헤집어 간섭함으로써 오늘의 정치성을 드러낼 수 있지 않을까 싶은데, 이게 쉽지가 않다. <분단의 향기> <알못한 공> <비상국가> <망각기계> 등 국내외 개인전을 열었고, 같은 이름의 사진집을 펴냈다.

● Lecture
강연

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
섹션
워크숍

● Presen-
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor-
mance
공연

패널2 정은영

정은영 작가는 이화여자대학교와 동대학원에서 회화를 전공, 졸업했고, 영국리즈대학교 대학원에서 '시각미술에서의 여성주의 이론과 실천'이라는 다소 긴 이름의 전공으로 석사학위를 받았다. 이름 모를 개개인들의 들끓는 열망이 어떻게 세계의 사건들과 만나게 되는지, 그리고 그것은 어떻게 저항이 되거나 역사가 되고, 정치가 되는지에 관심이 있다. 더불어 부단히 여성주의적 미술언어 확장을 도모하고 있다. 대표 작업으로는 다년간 여성국극 배우 공동체를 추적하는 <여성국극 프로젝트 (2008~현재)>, 동두천 미군부대 지역 여성들의 삶과 죽음에 대해 질문하는 <동두천 프로젝트 (2007~2009)>가 있다. <유랑하는 병들(2005)>, <탑승객: 여행자의 책(2007)>, <시연(2010)>의 세번의 개인전과 <기울어진 각운들(2013)>, <페스티벌 봄(2013)>, <시선의 반격(2010/2009)>, <동두천: 기억을 위한 보행, 상상을 위한 보행(2008)>, <언니가 돌아왔다(2008)> 등 국내/외 다수 기획전에 참여했다.

패널3 김상돈

김상돈 작가는 1973년 서울 출생으로 베를린 국립예술대학교 순수미술과, 순수미술과 마이스터실러를 졸업하였다. 1997년 <안전 제일>, 2004년 <입주를 축하합니다>, 2011년 <불광동 토템> <우리의 생활사>, 2012년 <약수>등의 개인전을 개최하였고 2012년 대구사진비엔날레, 부산비엔날레에 참가하였다. 2008년에는 「I've seen that road before」 「동두천: 미술인리포트, 2012년에는 「김상돈: 풍경의 배면, 성숙의 밀어를 듣다」 등 출판,지면 작업을 하였다. 2011년에는 제10회 다음작가상, 제12회 에르메스 재단 미술상을 수상하였다.

패널4 임흥순

임흥순 작가는 서울에서 태어나 경원대학교와 대학원에서 미술(서양화)을 공부했다. 노동자로 살아 온 가족에 관한 이야기를 시작으로, 사소하고 버려진 개인사를 공적인 영역으로 연결하는 작업을 영상, 설치, 사진 등으로 풀어왔다. <성남프로젝트>(1998~1999), <현저동프로젝트>(1999), <믹스라이스>(2002~2005), <보통미술있다>(2007~2011) 팀 활동을 통해 다양한 분야와 협업하며 공공예술 프로젝트를 진행하고, 첫 개인전 <담십리 우성연립 지하 102호>(대안공간 풀, 2001)를 시작으로 부산비엔날레(2004), 광주비엔날레(2002, 2004, 2010) 등 국내외 단체전에 참여했다. 외국인이주노동자, 임대아파트 주민들과 함께 만든 영화가 서울독립영화제(2003 믹스라이스 특별전, 기획/제작 믹스라이스, 연출: 타킨아웅칸 외 7인), 부산국제영화제(2010 오디션, 기획/제작 보통미술있다, 연출: 김민경) 등에 초청되었다. 최근에는 서울시 창작공간 금천예술공장(2010~2012)에 머무르며 지역주민(주부)들과 함께 프로젝트를 진행했으며, 제주 역사를 다룬 다큐멘터리<비념>이(기획/제작 김민경, 임흥순, 연출 임흥순) 전주국제영화제, DMZ국제다큐멘터리 등에서 상영되었다. 현재 DMC 영화창작공간 디렉터스 존에서 타자화된 노동을 주제로 두 번째 장편 영화(위로공간)를 준비중이다.

프로그램 세부소개 — 섹션 워크숍

8/5 ; A

심보선(시인,사회학자)

안은미(무용,안무가)

정연두(시각작가)

함성호(건축가,시인)

최석규(공연기획)

8/6 ; B

양아치(미디어아트)

김홍석(다원예술)

박민희(전통)

함경아(시각작가)

김현진(큐레이터)

8/7 ; C

오인환(시각작가)

조운석(문화기획)

최정화(시각작가)

정은영(영상미디어)

김희진(큐레이터)

8/8 ; D

배영환(시각작가)

조전환(목수)

임민욱(다원예술)

이영준(기계비평가)

홍성민(다원예술)

섹션 워크숍A

8/5

월

A-1
심보선
시인



1970년 서울에서 태어나 서울대학교 사회학과를 졸업하고 같은 학교 대학원과 미국 컬럼비아대학교 사회학 박사과정을 졸업했다. 대학시절에는 「대학신문」 사진기자로도 활동했으며, 1994년 조선일보 신춘문예에 시 「풍경」이 당선되면서 등단하였다. 현재 경희사이버대학교 문화예술경영학과 교수로 재직 중이며, 『인문예술잡지 F』의 편집위원으로 활동하고 있다. 시집 『눈앞에 없는 사람』, 『슬픔이 없는 십오 초』 외에 『지금 여기의 진보』(공저) 등의 저서가 있으며, 현재 ‘행복의 사회학’을 화두로 단행본을 준비 중이다. 주요 논문으로 「문화사회학적 견지에서 바라본 문화예술 경영의 시론적 고찰: 시민성, 지역성, 예술성 개념을 중심으로」 등이 있다.

심보선의 워크숍에서는 “예술과 공동체”를 집중적으로 다룬다. 최근 동시대 예술영역에서 대두되고 있는 주요 질문들이 이 워크숍에서 다루어질 예정인데, “사회학적 공동체란 무엇인가?”, “미학적 공동체란 무엇인가?”란 질문을 바탕으로 공동체와 예술의 만남(커뮤니티 아트, 작업장 공동체)을 기반으로 하는 예술작업들의 사례들과 전망을 이야기한다. 최근 들어 예술과 공동체에 대한 논의와 실험들이 이어지고 있는데, 소위 커뮤니티 아트, 공공예술 등을 표방하는 기획과 그에 대한 정책적 지원이 양적으로 증가하고 있다. 공동체가 파괴되고, 그 흐름을 거스를 수 없다는 사회학적 전망하에서 공동체에 관한 미학적 실험이 활발해지고 있다는 사실은 매우 역설적이다. 본 워크숍에서 던지는 질문들은 아래와 같다. 왜 하필 지금 예술과 공동체인가? 예술과 공동체를 연결하고 결합하려는 시도 속에서 부각되는 공동체는 어떤 공동체인가? 그것은 우리가 알고 살아온 공동체와 얼마나 가깝고 먼가? 또한 이 과정에서는 어떤 예술이 부각되는가? 이 실험은 신자유주의 체제 안에서의 새로운 예술의 생존전략인가? 혹은 이 실험은 신자유주의 체제를 넘어서려는 급진적 실천인가?

A-2 안은미 무용



12세에 고전무용을 시작한 안은미는 이화여대와 동대학원에서 공부한 뒤, 미국 뉴욕대 대학원을 졸업하였다. 2002년 미국 뉴욕예술재단의 아티스트 펠로우십 상을 수상하였고 1986년부터 1992년까지 한국컨템포러리무용단에서 활동하였다. 88년 서울올림픽 개막식 리허설 디렉터로 활약했으며 대구시립무용단 상임안무자를 역임하고 88년 안은미컴퍼니를 창단해 25년간 이끌고 있다. 최근에는 할머니, 청소년, 아저씨를 연구대상으로 삼아 그들의 실재를 무대 위에 인용, 구현하는 작업들에 도전하고 있다.

한국을 대표하는 안무가이자 무용가인 안은미는 최근 진행중인 야심찬 프로젝트 “몸의 박물관의 건축” 프로젝트를 기반으로 워크숍이 진행된다. 21세기 몸을 통한 대화법에 대해 소개할 예정이다. 몸이 가지는 사회성에 대해서 토의할 예정이며 참석자들과 몸의 성격에대한 고찰과 토의가 이어질 것이다. 워크숍 참여자들은 참석자들의 실제 경험의 유발을 통해서 이분법적 몸이 아닌 주체로서의 몸을 이해하는 결론을 도출해본다. 특별히 현대무용이 가로지르고 있는 개인 주체로서의 몸과 사회적 관계로서의 몸이 서로 교차되는 안은미의 실험은 현대무용이란 장르의 추상적인 개념을 젊은 작가들과 워크숍을 통해 좀 더 현실적이고 자발적인 개념으로 이해하고 표현하게 해줄 것이다.

● Lecture
강연

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
섹션
워크숍

● Presen-
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor-
mance
공연



A-3

정연두

시각작가

정연두는 1969년 진주 출신으로 현재 서울에서 활동 중인 작가이다. 서울대학교 조소과와 영국 골드스미스 컬리지를 졸업하였으며, 대표작은 〈보라매 댄스홀〉 〈내 사랑 지니〉 〈원더랜드〉등이 있다. 주요 참여 전시로는 〈2002년 상하이 비엔날레〉, 〈2005년 베니스 비엔날레〉, 〈2009 플랫폼-기무사〉, 〈Performa 2009〉, 2012년 〈제7회 서울 국제 미디어아트 비엔날레〉등이 있다. 최근에는 일본 도쿄 국립신미술관에서의 〈Artist file 2013〉과 삼성 리움 미술관 〈미장센-연출된 장면들〉전에 참여 하였다. 주요 수상 경력으로는 2002년 〈〈제 2회 상하이 비엔날레 아시아 유럽 문화상〉〉과 2007년 국립현대미술관의 〈올해의 작가상〉, 2008년 〈〈오늘의 젊은 예술가상〉〉등이 있다. 작품의 주요 소장처로는 세인트루이스 미술관과 국립현대미술관, 뉴욕 현대미술관, 아트선재센터 등이 있다.

정연두 작가는 자신의 작품 세계와 전시 이야기를 통해 자신의 작품을 소개할 예정이며 국내외 참여 전시의 경험 및 사례를 워크숍 참여자들과 공유한다. 이 워크숍에서는 참여자들과의 오픈 Q & A 및 상호토론을 통한 청년 작가의 전략토의를 중점적으로 진행할 예정이다. 작가가 그동안 참여했던 200여 차례의 전시를 통해 겪은 개인적 경험담은 사진과 미디어 설치분야에서 새로운 예술 실험을 진행하고자 하는 젊은 작가들에게 중요한 경험을 제공해 줄 것이다. 참여자들과의 오픈 토론은 참여자들이 제안하는 적극적인 의제들을 바탕으로 진행될 예정이므로 워크숍 참여자들은 정연두 작가의 작업에 관한 연구와 자기 작업에 있어서 고민 등을 함께 나눌 수 있는 시간이 될 것이다.

A-4

함성호

건축가, 시인



함성호는 시인, 건축가, 건축평론가이다. 이밖에도 그림과 미술비평, 만화와 만화비평, 영화비평, 전시 및 공연기획자 등 세상에 없는 직업까지 들쭉시키고 다니지만, 본인은 정작 “한 우물을 판다”고 말한다(열심히 파다 보니 여러 “지층”이 나왔다는 것). 대학에서 건축과를 다니던 시절 연극 〈빨간 피터의 고백〉(추송웅 연출)을 보고 “글을 쓰고 싶다”는 열망에 빠졌고, 1990년 《문학과사회》에 시를 발표하며 등단했으며, 1991년 건축 전문지 《공간》에 건축평론이 당선되어 건축평론가로 활동하고 있다. 2007년에는 자신의 건축 실험을 위해 일산 신도시에 소소재(素昭齋)를 직접 설계하여 지어 올렸다. 결국 ‘건축 실험실’ 이자 “원수 같은” 집이 되어버린 소소재에서 그는 요즘도 건축설계를 하고, 시를 쓰고, 만화를 보고, 그림을 그린다. 저서로 시집 『56억 7천만 년의 고독』(1992), 『聖 타즈마할』(1998), 『너무 아름다운 병』(2001), 『키르티무카』(2011)와 산문집 『허무의 기록』(1998), 『건축의 스트레스』(2004), 『당신을 위해 지은 집』(2011), 『철학으로 읽는 옛집』(2011) 등이 있다. 2001년 현대시 작품상을 수상했고, 〈21세기 전망〉 동인이다. 현재 건축설계사무소 EON을 운영하고 있다.

건축가이자 시인인 함성호는 새로운 것을 창작하거나 만들어내는 것을 미덕으로 삼고 있는 현대사회에 강력한 문제제기를 바탕으로 이 위크숍을 오픈한다. 그는 “현대예술은 우리에게 새로운 것을 강요하고 있다. 그러면 무엇이 새로운 것인가? 하늘아래 새로운 것은 없다는 전서의 말은 이미 그 모든 것들을 신이 창조했다는 서구의 신학에서 기인한다.”고 문제제기하면서 동양에서는 모든 것들을 변화로 파악한다는 점에 주목한다. 그 변화의 원리를 집대성한 것이 『주역』이다. 그렇다면 왜 예술이 새로워야 하는가? 무슨 이유로 그러한가를 알아보고, 새롭지 않아도 되는 예술의 자유를 이야기 한다. “창조하지마라, 연결하라. 사고하지마라, 반응하라.”는 제목으로 진행될 그의 위크숍은 참여자들에게 ‘우리는 무엇을 예술이라고 하는가?’ 질문하면서 동서양의 예술론을 비교해 지금 우리가 생각하고 있는 예술에 대한 정의가 어디로부터 온 것인지 생각해 보고자 한다. 참석자들이 자신의 작품을 가지고 이야기를 하고자 한다면, 간략하게 정리된 자료를 지참해줄 것을 부탁한다. 이 시간에는 참석자들의 작품 비평 및 상호 토론도 진행될 것이며, 새로운 것을 만들어야 한다는 것에서의 해방되는 것에 대해서 이야기를 나누게 될 것이다.

● Lecture
강연

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
색션
워크숍

● Presentation
작가
프리젠테이션

● Performance
공연



A-5

최석규

공연기획

최석규 감독은 중앙대학교에서 예술경영 석사과정을 마쳤다. 그리고 Central School of Speech and Drama, University of London에서 연극실기석사 과정을 밟았다. 아시아 프로듀서 네트워크를 창시하고 해외공연예술 네트워크인 '아시아 나우'의 프로듀서 겸 축제감독으로 국내외 아티스트들과 함께 공동제작을 하는 등 활발한 활동을 하고있다. 또한 서울예술대학과 한국예술종합학교에서 공연제작과 국제교류 관련 강의활동을 하는 등 전문지식과 현장경험을 갖추고있다. 최석규 감독은 공연기획사인 아시아나우(AsiaNow) 대표이며, 춘천마임축제 부예술감독을 역임했다. 안산에서는 공연예술축제인 안산국제거리극축제 예술감독을 역임하였다.

섹션 워크숍B

8/6

화

B-1

양아치

미디어아트

●
Lecture
강연

●
Round
Table
라운드
테이블

●
Work
shop
섹션
워크숍

●
Presen-
tation
작가
프리젠테이션

●
Perfor-
mance
공연

양아치 작가는 1970년 부산 출생이다. 양아치라는 재미있는 가명은 예술가의 아우라를 무너뜨리고 '루저'의 느낌을 주기 위해 사용하는 것이라고 설명한다. 그의 작품으로는 미들 코리아 트롤로지(2008~2009), 이젠 . 우린 . 충분히 . 그럼에도 . 불구하고 . 당당한 . 신세계인이다(2010), 밝은 비둘기 현숙씨(2010), 영화, 라운드, 스무우스, 진실로 애리 스토크래틱이다(2011), 미래에서 온 두 번째 부인(2011), 달콤하고 신 매실이 능히 갈증을 해결해 줄 것이다(2012), 뼈와 살이 타는 밤(2012), 칠보시(2012) 등이 있다.



이번 양아치 작가의 인터뷰는 그가 제안하는 29가지 이야기에 대한 것이다. 소설점, 원근법, 전기, 전자가 배제된 미디어 아트, 영화, 최면, 고환으로 영화를 찍는다, 새로운 엘리트 미디어가 필요할 때 아닌가?, 현대미술, 1회용 주체, 밝은 비둘기 현숙씨, (미디어)아트, 언어를 번역하고, 시공간을 번역하고, 사물을 번역하고, (알 수 없는) 상황을 번역하는 일, (그 책을 읽고 나니) 큐레이터는 차량사고 현장을 찾아온 보험 관계자라는, 그날 그 자리에는 창조론자, 비진화론자, 본질주의자, 종말론자, 진화론자, 실존주의자, 근본주의자, 그노시스파, 연금술사, 전체론자, 감리교도, 몽매주의자, 존재론자, 유래론자, 현상론자, 합리주의자, 혼합주의자 등이 참석하셨습니다. 텍스트, 컨텍스트, 미래를 선택하지 않더라도 과거라는 툴(Tool)을 충분히 이용해서 현재를 보이는, 지리멸렬의 세계에서 구원해줄 낙타, 스코어, 관객이 있는 사막이라는 무대, 이미 미술은 미래학이 아닌가?, Middle Corea, 신을 찾기 위한 모든 방법이 테크놀로지라는 것, 무덤을 파헤치는 마음, 퍼스널리티, 다음 대화, 질문, 시, 방법, 실천]에 대해 이야기 하고 참석자들의 질문과 양아치 작가의 답변을 통해 소통하고 생각을 공유하는 기회가 될 것이다.

B-2

김홍석

다원예술



다원예술작가 김홍석은 서울대학교 및 뒤셀도르프 미술대학을 졸업했다. 레드캣갤러리, 아트선재센터등에서 개인전을 개최하였고 제 50회, 51회 베니스 비엔날레, 제10회 이스탄불 비엔날레, 제 10회 리옹 비엔날레, 〈Brave New Worlds〉(위커아트센터, 2007), 〈All about Laughter〉(모리 미술관, 2007), 〈The Fifth Floor〉(테이트 리버풀, 2008), 〈Laughing in a Foreign Languages〉(헤이워드 갤러리, 2008), 〈Your Bright Future〉(로스엔젤레스 카운티미술관, 2009) 등 다수의 그룹전에 참여했다.

김홍석 작가의 워크숍은 미술의 윤리적 정치성에 대해서 이야기한다. 미디어 예술에 등장하는 퍼포먼스, 비디오와 같은 매체를 우리가 어떻게 정의해야 하는지, 현대미술에 등장하는 기획주체로서의 작가, 행위주체로서의 프로젝트 참여자, 판단주체로서의 관람자들 간의 평등한 관계가 과연 중요한지에 대해 생각해보자. 그 후 참석자들이 함께 작품을 비평하고 토론하는 시간을 가질 것이다.

한국현대미술은 작품제작, 전시기획, 기관설립 등의 분야는 물론이고, 그에 관련한 세부적 영역은 대부분 서구에 빛을 지고 시작되었다. 이에 대해 부끄러워하거나 나아가 한국현대미술의 독립성, 주체성이 확립되어야 한다는 신념을 가진 이들은 주위에 많이 있다. 후기식민주의적 해석에 의한 한국의 정치, 문화는 현재 한국현대미술의 어떤 영향을 주었는지, 나아가 이것이 우리의 진정한 해결점인지, 모방, 흉내는 창피한 것인지, 혼성, 융화는 우리의 미래인지에 대해서 함께 토론해볼 것이다.

김홍석 작가는 이 워크숍이 답이 있어야 하는 토론보다는 사유와 상상이 확장되는 질문이 가득하였으면 하는 바람을 가지고 있다.



B-3 박민희

전통

박민희는 중요무형문화재 제30호 가곡 이수자다. 국립국악고등학교 및 서울대학교 음악대학 국악과, 동대학원을 졸업했다. 한국문화예술위원회 차세대 예술 인력 집중육성 A/AF 2기로 선정(2011~2012), 월간 <객석>의 '차세대를 이끌 10인의 유망주'로 선정되었으며(2010) 한국방송공사 KBS 국악대상 가악상(2012), 제16회 동아국악콩쿠르 정가 부문 학생부 금상(2000)을 수상하였다.

박민희의 워크숍은 '어둠 속의 소리: 시와 목소리의 관계'라는 주제를 가지고 진행된다. 시와 목소리에 대한 편견없는 경험을 이야기해보고 사라진 언어로 대화하는 시간을 갖는다. 참석자들의 언어와 목소리로 풍경을 형성해 경험으로서의 목소리에 대해 생각해 볼 수 있을 것이다.

“사라진 언어인 우리나라 전통음악에서 노래는 시(詩)에 근간을 둔다. 단어의 의미는 목소리에 숨긴다. 분해되고, 떨어져 나온 자음과 모음들은 추상적 이미지를 그리며 언어를 은유한다. 시와 노래, 그리고 전통적 기법에서의 창작방법 등 사라진 것들에 대한 이야기와 그를 재료로 찾아보는 원초적 노래 방법에 대해서. “

●
Lecture
강연

●
Round
Table
라운드
테이블

●
Work
shop
섹션
워크숍

●
Presen-
tation
작가
프리젠테이션

●
Perfor-
mance
공연



B-4

함경아

시각작가

함경아 작가는 1966년 서울 출생으로 서울 대학교 미술대학 서양학과를 졸업하고 뉴욕 스쿨 오브 비주얼 아트 대학원 순수예술을 전공, 졸업했다. 2001년 티라나 비엔날레, 요코하마 트리엔날레, 2002년 제4회 광주비엔날레, 2006 제6회 광주비엔날레에 참가했다. 주요 개인전으로는 2008년 〈Such Game〉, 2009년 〈욕망과 마취〉등이 있으며, 2006년〈Naked Life〉, 2008년 〈멜버른 아트페어 2008 프로젝트룸〉, 〈작품의 재구성〉 등의 단체전에 참여했다.

이번 함경아 작가의 워크숍의 제목은 Travel & Journey다. 작가가 현실과 상상의 세계 안에서 어떠한 방식을 통해 물리적, 추상적 여행을 하는지 그녀의 작품을 통해서 엿볼 수 있는 기회가 될 것이다. 참석자들은 그녀의 생각을 들춰보고 이에 대한 생각을 공유하며 작가에게 질문을 하고 대화를 할 수 있는 시간을 갖는다.

B-5

김현진

큐레이터

●
Lecture
강연

●
Round
Table
라운드
테이블

●
Work
shop
섹션
워크숍

●
Presen-
tation
작가
프리젠테이션

●
Perfor-
mance
공연

김현진은 큐레이터이자 비평, 연구자로 서울을 기반으로 활동 중이다. 현재 일민미술관 학예실장으로 근무중이며, 1999년 부터 루프, 쌈지 스페이스, 아트선재센터 어시스턴트 큐레이터를 거쳐 네델란드의 반아베 미술관, 인사미술공간(IASmedia), 계원예술대학 내 갤러리27 등의 기관에서 초청연구원 또는 객원 큐레이터로 활동했다. 2008년 제 7회 광주비엔날레의 공동 큐레이터, 2005년 9회

이스탄불 비엔날레 큐레토리얼 어시스턴트를 역임했으며, 그 밖에도 2011년 두산 큐레이터 워크숍을 기획하고 1년간 튜터로 강의 및 운영했고, 2006년 미디어 아카이브 배급 프로그램 IASmedia 설립을 기획하였다. 주요 전시로는 “플레이타임-에피스테메의 대기실” 문화역 서울 284(서울, 2012), “시선의 반격” 두산 갤러리(서울, 2009)/L'apartement22(Rabat, 2010), “우발적 공동체” 계원 갤러리27(의왕시, 2007), “십 년 만 부탁드립니다-이주요 위탁 프로젝트” 계원 갤러리27(의왕시, 2007), “사동 30-양혜규” (인천, 2007), “Plug-In#3-밝힐 수 없는 군중들”, 반아베 미술관(Eindhoven, 2006), “뽀뽀스럽게”, 루지움 테스트 사이트(Malmo, 2004), 리얼리티 바이츠, 루프(서울, 2002) 등이 있다. 정서영-큰 것, 작은 것, 넓적한 것의 속도(현실문화, 서울,

2012), Inter-views (Bigaku Shuppan, 도쿄, 2011), 가오시창- The Other There(Timezone8, 베이징, 2009),작가 이주요(사무소, 서울, 2008)/(다른복스, 서울, 2008), 양혜규(Wien Verlag, 베를린, 2007), 돌로레스 지니와 후안 마이다간(Sala Rekade, 빌바오, 2007) 등의 도록에 글을 기고하거나 편집, 출판했으며, 국내외 여러 미술잡지에 기고하고 있다.

김현진 큐레이터의 이번 워크숍에서는 그녀가 2006년 기획했던 〈Undeclared Crowd(밝힐 수 없는 군중)〉 전시를 예로 전시 작법을 이해해보는 시간을 갖는다. 이를 바탕으로 미술관 소장품을 통해서 전시 작법의 예를 소개하고 큐레토리얼 담론 생산의 방식으로 써의 전시 만들기, 기호학적 전시 작법, 텍스트로서의 공간과 전시의 존재론에 대해 발표하고 대화해보는 기회가 될 것이다.

섹션 워크숍C

8/7

수

C-1

오인환

시각작가

작가 오인환은 서울대학교 미술대학과 뉴욕시립대학교 헌터컬리지 대학원에서 수학했고, 현재 서울대학교 미술대학 서양화과 조교수로서 재직 중이다. 작가의 정체성으로부터 촉발된 다양한 문화적인 관심들과 제도 비판적인 입장을 결합하는 그의 작업은 기존의 관습과 기준들을 재해석하고 해체하는 시도들이다. 아울러 텍스트, 소리, 영상 등 비물질적인 매체와 과잉정중심적, 참여적, 장소특정적인 방식 등을 지속적으로 교차 활용하고 있다. 2009년 선재아트센터 “TRAnS” 등 다수의 개인전과 2012년 대구미술관 “디스로케이션”, 2011년 인천여성비엔날레, 2010년 일본 나고야, “아이치 트리엔날레” 등의 국내외 전시회에 참여하였다.

작가 오인환의 워크숍에서는 미술가의 정체성과 입장은 무엇인지에 대해서 이야기하는 시간이 될 것이다. 타자의 미학을 통해 ‘주체 미술’과 ‘타자 미술’의 차이를 소개하고 작가의 정체성과 미술가로서의 입장을 긴밀하게 연결한 현대미술 작품을 함께 감상하고 이를 통해 한국 문화와 정치 그리고 미술의 문맥에서 타자 미술의 역할과 가능성을 토의할 것이며 젊은 미술가로서의 입장과 자신의 정체성과의 관계에 대한 의견을 함께 공유할 예정이다. “어떤 작가가 될 것인가”라는 질문은 미술

가들에게 어떤 ‘입장’에서 작품활동을 전개할 것인가라는 질문과 연결되며 작가로서의 입장은 미술가 개인의 정체성과 긴밀한 관계를 가질 수 밖에 없다. 현대미술의 문맥에서 작가의 정체성은 예술가로서의 입장을 결정하는 중요한 근거이다. 하지만 정체성이란 자동적으로 취득되는 것이 아닐 수 있으며 자신이 인식하고 있는 자신의 정체성은 자발적인 것이 아닌 사회문화적으로 구성된 결과물이라는 점을 인식할 때 정체성과 입장의 관계는 그리 간단치 않다.

페미니즘의 등장과 타자의 정치학은 ‘보통’ 혹은 ‘보편’의 이데올로기가 정당화해온 남성중심적이고 획일화된 정체성을 비판한다. 70년대 이후 주체의 미술을 거부하면서 자신의 정체성과 새로운 입장을 긴밀하게 연결시켰던 타자의 미술 사례들을 살펴보고, 미술가의 정체성과 입장 사이의 상호관계의 중요성을 인식하는 기회를 갖고자 한다. 주체의 미술에서 벗어나 타자의 미술로의 이동은 모더니즘 이후의 변화된 서구 미술의 큰 흐름이다. 그러나 세계화, 대중소비사회가 집단적이고 가부장적인 문화와 결합되고 있는 한국적 문맥에서는 여전히 주체의 미술은 매력적인 듯하다. 이러한 한국적인 문맥에서 타자 미술의 역할과 가능성을 논의해 보는 시간이 될 것이다.

C-2

조운석

문화기획



조운석은 건축가, 음악가, 문화기획자이다. 1992년 홍익대학 건축학과 졸업했고, 1999 제1회 홍대앞 사람들 - 홍대앞 예술인들의 모임 주최, 2000~2001 홍대앞 아트 페스티벌(놀이터 예술시장, 북페스티벌, 거리전시, 공연)을 기획하고 2002 홍대앞 예술시장 희망시장, 2003 전국 예술공예시장 네트워크를 설립했다. 2004 홍대앞 문화발전에 기여한 공으로 서울시주최 서울사랑시민상(봉사 부문), 2004 홍대앞 문화를 통한 지역경제 활성화 공로 행정자치부 신지식인상(문화예술부분)을 수상하였다. 2008 서울 디자인 페스티벌, 2009 광주 디자인 비엔날레를 기획하였으며 이 외에도 영화, 출판, 건축, 인테리어 등 여러 분야에서 활발히 활동 중이다.

문화기획가 조운석의 워크숍에서는 커뮤니티란 무엇인지 그 개념에 대해 이야기해보고 최근에 커뮤니티가 왜 이슈로 떠올랐는지에 대해 생각해볼 예정이다. 커뮤니티 아트가 이 시대의 대세로 자리매김할 수 있는지, 그렇다면 예술가의 자의식은 어디로 가야 하는지에 대한 생각을 공유하고 국내외 성공적인 커뮤니티 아트의 사례를 함께 찾아볼 것이다. 부재한 커뮤니티에서 커뮤니티를 한다는 것의 의미를 함께 이야기하는 시간이 될 것이다.

● Lecture
강연

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
섹션
워크숍

● Presen
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor
mance
공연

C-3

최정화

시각작가



1961년 서울 출생으로 1987년 홍익대학교 서양화과를 졸업한 최정화는 1986년 중앙미술대전 장려상, 1987년 중앙미술대전 대상을 수상하며 화려하게 데뷔하였고 2005년에는 일민 예술상, 2006년에는 올해의 예술상을 수상했다. 2006년 대구비엔날레, 2010년에는 17회 시드니 비엔날레, 2012년에는 제1회 키예프비엔날레 등 다양한 비엔날레에도 참가하였으며 최근에는 대구 시립 미술관에서 〈연금술〉이라는 이름의 개인전을 개최하였다. 이 외에도 가슴시각개발연구소의 소장으로 활동하고 있으며 ‘복합문화공간 꿀’을 운영하고 있다.

최정화는 스스로를 가장 효율적, 효과적, 그리고 가장 돋보이게 프로모션을 하기 위해서 자신의 작업이 지닌 호소력이 무엇인지 스스로 깨닫고, 이 호소력으로 다른 사람들을 설득하고 매혹시킬 수 있어야 한다고 말한다. 이번 그의 워크숍에서는 원하는 사람 선착순 9명에게 15분이라는 짧은 시간을 주고 이 시간 동안 워크숍에 참여하는 다른 사람들에게 자신의 작업을 프로모션하는 시간을 갖도록 할 것이다. 15분 동안 어떤 방법과 수단을 가리지 않고 자신의 작업 혹은 작가 자신을 돋보이도록 프리젠테이션을 해야 한다. 발표 후에는 참석자들이 발표에 대해 비평하고 토론해볼 것이다.

‘작가로 살아남는다’는 것은 이미지의 과잉인 현대에 어떻게 스스로를 포장하고 자신의 작업을 돋보이게 할 수 있는가와도 밀접한 관련이 있다고 볼 수 있다. 최정화의 이번 워크숍을 통해 예비 작가들이 스스로의 작업을 돋보일 수 있는 각자의 마케팅 방법을 연구하는 시간을 갖게 될 것이다.



C-4

정은영

영상미디어

정은영 작가는 이화여자대학교와 동대학원에서 회화를 전공, 졸업했고, 영국 리즈대학교 대학원에서 '시각미술에서의 여성주의 이론과 실천'이라는 다소 긴 이름의 전공으로 석사학위를 받았다. 이름 모를 개개인들의 들끓는 열망이 어떻게 세계의 사건들과 만나게 되는지, 그리고 그것은 어떻게 저항이 되거나 역사가 되고, 정치가 되는지에 관심이 있다. 더불어 부단히 여성주의적 미술언어 확장을 도모하고 있다. 대표 작업으로는 다년간 여성국극 배우 공동체를 추적하는 <여성국극 프로젝트 (2008~현재)>, 동두천 미군 부대 지역 여성들의 삶과 죽음에 대해 질문하는 <동두천 프로젝트 (2007~2009)>가 있다. <유랑하는 병들(2005)>, <탑승객: 여행자의 책(2007)>, <시연(2010)>의 세번의 개인전과 <기울어진 각운들(2013)>, <페스티벌 봄(2013)>, <시선의 반격(2010/2009)>, <동두천: 기억을 위한 보행, 상상을 위한 보행(2008)>, <언니가 돌아왔다(2008)> 등 국내/외 다수 기획전에 참여했다.

정은영의 워크숍에서 작업을 하는 이들은 예술가란 어떤 것을 실천하는 사람들인지에 대해 생각해 볼 수 있을 것이다. 누구의 갑도 아닌 예술가로서 그들의 자리, 몫, 실천, 책임, 의무, 능력, 관계, 윤리 등, 복잡 다단한 여러 수행들 속에서 끊임없이 변태하는 '예술가 되기'에 관한 몇 가지 견해들을 정은영이 스스로의 작업 경험을 통해 제시할 것이며 참가자들 또한 이를 통해 예술가 자체의 본질과 가치에 대해 생각해볼 수 있다.

● Lecture
강연

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
색션
워크숍

● Presentation
작가
프리젠테이션

● Performance
공연



C-5 김희진 큐레이터

현 비영리 전문예술사단법인 아트 스페이스 풀의 대표로 전시, 출판, 지역 프로젝트, 국제 교류 등의 기획을 총괄하고 있다. 2010~12년까지 작가 최정화와 함께 이태원에서 복합 문화공간 풀의 기획을 총괄했고, 2005~09년까지 한국문화예술위원회 인사미술공간, 아르코미술관 국제교류 담당 큐레이터를 역임하였다. 주요 기획 프로젝트로 《유신 40년 공동 주제기획 유체이탈 維體離脫- 국가의 소리 : 김정현, 양아치》(2012), 《군산리포트 : 생존과 환타지를 운영하는 사람들》(2011-12), 《김용익 : 무통문명에 소심하게 저항하기》(2011), 《백지에서부터》(2011), 《궁지의 날 6부작》(2010), 《Dongducheon : A Walk to Remember, A Walk to Envision》(2007-08), 《Unconquered : Critical Visions from South Korea》(2009), 《Tongue, Liberated!》(2007), 《생각은 입에서 만들어 진다》(2006) 등이 있다. 기획출판물 혹은 저서로는 『큐레이터 본색』(공동, 2012, 한길사), 『연속과 강도 : 2008~2010, 58인의 참여, 한국현대미술』(2010, 포럼에이), 『저널 볼 9호 - 동두천 : 미술인 리포트』(2009, 한국문화예술위원회) 이 있다. 글로벌 기획협업 네트워크인 Museum as Hub의 창립파트너이며 다수의 글로벌 현대미술 심포지엄에서 발표 및 기고자로 참여하였다.

큐레이터 김희진의 워크숍은 ‘우당탕탕 얼렁뚱땅 - 이 시대의 명랑미학을 찾아서’라는 제목으로 진행된다. 명랑성이 무엇인지 명랑성의 개념을 생각해보고 국내 문예사에서 명랑성이라는 것의 출현과 궤적을 쫓아본다. 참석자들의 샘플을 함께 공유해보면서 그것을 읽고, 느끼고, 웃고, 코멘트해보는 시간을 갖는다.

몇 년간 머릿 속에서 “명랑성”이라는 개념이 떠나지 않고 있다. 당연히 주체성 정치이자 공동체 윤리로서 획극적인 것의 가치 재발견이라는 연장선 상에서이다.

“그런데, 왜 지금 여기서 나는 애써 ‘획극적인 것’을 발견하려 하는가.에 대한 반박의 근거는 넘치고도 남는다. 더 이상 웃기지도 않는 황당무개한 코미디의 주인공이 국가 정부이고, 거대 자본과 연동된 오락, 연예 버라이어티 비즈니스가 역대급 스펙터클로 감성계를 장악한 문예현실에서, 미술에서 획극적인 것이 어떤 의미를 발휘할 수 있겠는가”

그럼에도 불구하고 이런저런 합리적 근거를 떠나 암울하고 황당한 현실을 살아가고 관계 맺기 위해서 필사적으로 웃을 수 있는 감각이 필요하다고 김희진은 말한다. 충분히 슬

퍼하고 애도하고 분노하려면 역설적으로 먼저 살아남아야 하고, 같이 살아남기 위해서는 현실적으로 먼저 웃을 수 있는 감각을 망각해선 안 되기 때문이다. “명랑성 “은 소포클레스, 실러, 니체, 헤세 등에 의해 언급되다가 국내에서는 초기 낭만주의 시인 김기림의 시론으로 조명되기도 한 개념이란단. 당연히 근현대 한국 문화정치사에서 정치적, 경제적, 사회적 순치의 방편으로 전유된 가치이기도 하다. 대략 “스스로 슬픔을 극복할 수 있는 자기 창조로서의 생명 에너지” 같은 것을 일컫는다 하는데, 미술에서는 가까운 예로 풍속과 민속의 재발견과 함께 민중미학에서 구가했던 신명, 연희, 해학, 풍자 미술, 그리고 90년대 중반부터 2000년대 초까지 사회적 모순을 희화화해 전유한 냉소와 조롱, 패러디의 미술이 떠오른다.

섹션 워크숍D

8/8

목

D-1

배영환

시각작가

작가 배영환은 포스트민중미술의 대표 작가로서 한국의 근, 현대사를 다룬 ‘유행가’, ‘남자의 길’ 시리즈 등 대안공간과 현장을 통해 예리한 사회문화적 의식과 해석을 보여 주었으며, 무료급식소와 보건소 정보를 담은 수첩을 노숙자들에게 나눠주는 ‘노숙자수첩 프로젝트’, ‘갯길 프로젝트’, 청각장애 학생들과의 협업으로 완성된 대형벽화 ‘세상에서 가장 아름다운 말’ 등 실험적이고 실천적인 공공미술을 진행해왔다. 배영환의 공공미술프로젝트는 기존의 일시적이고 모멘트 위주의 공공미술의 한계를 벗어나, 심도 있는 준비단계와 구체적인 실현을 통해 현실에 개입하고 참여한다는 평가를 받고 있다. 이러한 공공 프로젝트 진행과 더불어, 국내외 비엔날레와 국제전, 국제 아트페어 등의 참여를 통해 예술과 대중, 주류와 비주류의 경계를 넘나드는 다양한 활동을 펼치고 있으며, 2004년 대한민국예술상 오늘의 젊은 예술가상을 수상한 바 있다.

현대적 삶 속에서 예술이란 무엇인가에 대해 생각해보고 동서양의 예술론을 비교한 후, 미술을 아주 사적, 공적으로 나누어 미술이 현대사회에서 어떤 의미로 작용하는지에 대해 살펴볼 것이다. 아주 사적인 미술로써 현대 사회의 개인이란 가능한것인지, 가능하다면 어떻게 가능한 것인지에 대해 생각해 볼 것이며 현대적 인간성에 대한 고찰로써의 미술은 무엇인지에 대해 이야기해 본다. 또한, 아주 공적인 미술로서 현대사회 속의 공공성의 정의를 정리하고 공공미술의 순기능과 역기능, 공적 아이콘에서 나타나는 미의식의 제국성에 대해 살펴볼 것이다. 이후 참석자들의 작품 비평과 상호토론을 통해 동시대 예술이란 무엇인가에 대해 생각해 보는 시간을 갖는다.



● Lecture
강연

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
섹션
워크숍

● Presen-
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor-
mance
공연



D-2 조전환

목수

1968년 전북고창 출생으로 한옥 살림집과 마을의 부활을 꿈꾸며 현대생활을 담은 다양한 한옥건축을 해왔고 전통한옥기술을 3D 설계와 특허 받은 한옥시공시스템으로 현대에 되살리는 일에 앞장서고 있다. 경주 한옥 호텔 라궁(羅宮), 경주 남산 한옥 등을 지었다. 2010년에는 페스티벌 '봄' 퍼포먼스 공연 [| | | |], 2012년에는 경기도미술관 기획전 '생각여행-길 떠난 예술가 이야기', 한국-몽골 Nomadic arts residency program에 참여하였다. 2008년에는 백남준 아트센터 개관전시의 공간기획과 설치를 감독하였고 2009년, 2010년 문화체육관광부 한스타일 박람회 한옥 테마관을 기획, 설치하였다.

목수 조전환은 '나이테 틈에서 생각 꼬집어 내기' 라는 제목으로 워크숍을 진행한다. 참가자들은 한옥목수의 작업실에서 일어나고 있는 사건들을 돌아보며 체험하는 기회를 갖는다. 유라시아 중목구조와 말탄한옥에 대해 알아보고 참석자들의 생각을 토론을 통해 공유해본다. 인류의 문화와 함께해 온 나무와 나무를 다루는 인간, 인간과 나무 사이에서 관계하는 연장에 대한 이야기와 한옥을 이해하는 3가지 관점-말(馬),말(言),말(里)- 과 7가지 코드를 제시하여 상호 토론이 이루어질 것이다.

D-3

임민욱

다원예술



작가 임민욱은 이화여대 서양화과에 입학하고 프랑스 파리 국립고등조형예술학교를 졸업했다. 서울로 돌아와 하자센터에서 침대들에게 새로운 유형의 작가적 실천을 이끌어내는 작업과 그룹들을 소개했으며 퍼포먼스를 기반으로 하는 비디오, 설치, 공연, 기록 작업 등으로 확장해나가고 있다. 공동체와 개인, 장소성과 기억의 문제, 근대화와 원시성 등에 관심이 있다. 다수의 개인전과 그룹전에 참가했으며 주요 전시로는 올해의 작가상 (국립현대미술관), “그림자 열기: 임민욱 개인전” (위커아트센터, 미네아폴리스), “Perspectives” _임민욱, (워싱턴 스미소니언 박물관, 아서 M. 새클러 갤러리), “Intense Proximity” _파리 라 트리엔날레 (팔레 드 도쿄, 파리), 2010년 부터 마드리드, 서울, 미네아폴리스, 시카고 등에서 펼친 장소 특정적 퍼포먼스 “불의 절벽” 프로젝트 등이 있다.

2011년 임민욱의 퍼포먼스 〈국제호출주파수〉 퍼포먼스 비디오를 상영하고 그에 대해 임민욱이 소개를 할 것이다. 이후 〈국제호출주파수〉의 의도를 재해석하고 전유하는 시간을 가지면서 참석자들 모두가 함께 노래를 배우고 흠어져서 녹음을 해보는 시간을 가질 것이다. 이를 통해 시위하는 집단과 군중에서 흠어져서도 노래하고 기리는 연대의 가능성을 다시 실험하고 실천해볼 예정이다. 참가자들은 어떤 장소를 집단으로 점령하지 않고서도 가능한 시위를 상상해본다. 스펙터클로 또 다시 용해되지 않고 가시화되지 않는 플래시몹. 오히려 안티 플래시몹에 가깝다. 어떤 노래는 체념과 상실 속에서 다시 응집하는 계기를 일으키고 호출해낸다. 그런데 가사가 기억 안 나기도 하고 혼자 부르게 되진 않는 경우도 많다. ‘인터내셔널가’를 다 아는 사람도 못본 것 같다. 무서울 때 외로울 때 부르는 노래는 어떤 것들인가. 추방권력으로부터 추방된 혹은 추방될 개인들의 잠재성과 지속적인 저항과 연대란 무엇이어야 하는가. 어떤 형식을 빌려올 수 있을까. 특정 국가의 언어로 된 가사없이 허밍만으로 부르는 이 노래를 통해 집단과 군중의 신체를 벗어나 지배하고 포위할 수 없는 퍼포먼스의 의미를 되살려볼 것이다.

● Lecture
강연

● Round
Table
라운드
테이블

● Workshop
워크숍
워크숍

● Presentation
작가
프리젠테이션

● Performance
공연

D-4

이영준

기계비평가



이영준은 기계비평가다. 인간보다 기계를 더 사랑하는 그는 정교하고 육중한 기계들을 보러 다니는 것이 인생의 낙이자 업이다. 그는 일상생활 주변에 있는 재봉틀에서부터 첨단 제트 엔진에 이르기까지, 독특한 구조와 재료로 돼 있으면서 뭔가 작동하는 물건에는 다 관심이 많다. 원래 사진비평가였던 그는 기계에 대한 자신의 호기심을 스스로 설명해 보고자 기계비평을 업으로 하게 됐다. 그는 『기계비평-한 인문학자의 기계문명 산책』 (현실문화연구, 2006), 『페가서스 10000 마일』 (워크룸 프레스, 2012), 『기계산책자』 (이음, 2012) 같은 저서를 냈다. 그는 기계비평에 대한 책 말고 사진비평에 대한 책(『비평의 눈초리-사진에 대한 20가지 생각』 눈빛, 2008), 이미지비평에 대한 책(『이미지비평의 광명세상』 눈빛, 2012)도 냈다. 기계비평은 즐겨 하는 업이긴 하지만 돈 벌어주는 업은 아니므로 돈을 벌기 위해 계원예술대학교 아트 앤 플레이군의 교수로 있다.

이것저것 잡생각들이 많아서 글이 안 써지는 경우가 많다. 이영준이 이끄는 워크숍에서는 머리를 말갭게 비우고 오로지 사물의 질서에 자신을 내맡기고 글 쓰는 연습을 해본다. 이 워크숍의 궁극적인 목적은 인간이 사물보다 우위에 있다는 오만함을 버리고 사물들에 겸손하게 다가가는 글쓰기를 해 보는 것이다. 그리하여 개인의 애정문제에서부터 생태환경 오염문제 같은 다양한 범위의 문제들을 글쓰기 한 방향으로 해결하는 연습을 할 것이다. 이영준이 준비해온 출력물을 수강생들이 진지하고 성실하게 읽어보고 그는 왜 그런 글을 쓰게 되었는지에 대해 설명을 해준다. 수강생들은 이영준에게 질문을 하고 그가 시키는 대로 눈 먼 글쓰기를 실행해 보는 과정을 통해 수강생들은 눈 먼 글 쓰기의 감동적인 경험에 대해 ‘울며’ 공유해본다.

D-5

홍성민

다원예술

● Lecture
강연

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
색션
워크숍

● Presen
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor
mance
공연

홍익대학교 회화과, 시카고 미술대학 시각예술 대학원을 졸업하였다. 현 계원조형예술대학 아트 앤 플레이군 미디어&퍼포먼스 트랙 부교수, 공간 해밀톤/PODOPODO.NET 기획 및 디렉터로 활동하고 있다. 주요 시어터 퍼포먼스는 다섯 명이 걸고있는데..., 엑스트라스, 줄리엣 등이 있고 주요 퍼포먼스로는 UUL 기공식 공연 연출, 유형학적 아카이브 등이 있다. 1회 광주비엔날레 INFO아트전, 부산비엔날레, 후쿠오카 트리엔날레 등 다수 국내외 전시에 참여하였고 2005년에는 한국문화예술위원회에서 선정한 올해의 예술상을 수상하였다.

홍성민은 스텐레스 젓가락-선수행-동시대 예술(퍼포먼스) 간의 삼각관계에 대해 이야기하며 워크숍을 진행할 예정이다. 니콜라 부리오의 <관계미학> 이후 국내외적으로 시각예술의 퍼포먼스와 공연예술의 진보적 퍼포먼스가 오버래핑되고 있다. 결국 2013년 베니스 비엔날레에선 ‘안무가’ 티노세갈이 황금사자상을 수상했다. 왜 다시 퍼포먼스인지, 수행성이란 무엇에 쓰는것이며 지금, 여기 코리아에서의 예술창작에서 왜 버너러빌리티에 주목할 필요가 있을지, 수행성, 버너러빌리티, 퍼포먼스 등은 서양예술의 산물인지, 왜 전세계에서 한국만 유일하게 스텐인리스 젓가락을 사용하는지에 대한 동시대 예술의 핵심적 미학이 된 수행적 퍼포먼스의 사례를 살펴보고 동시대성에 대한 질문과 토론시간을 가져볼 것이다.



프로그램 세부소개 — 작가 프리젠테이션

8/8

경기창작센터 입주작가

박형렬

염지혜

이혁준

조재영

최해리

박용선

8/9

해외작가 (순차통역)

Alan Butler , 아일랜드

Tamas Szvet , 헝가리

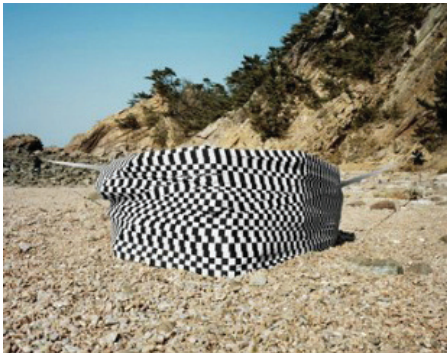
Jaroslav Varga , 체코

Juraj Gabor , 슬로바키아

Artist presentation : 8/8 (목) 경기창작센터 입주작가

박형렬

서울예술대학 사진과, 한국예술종합학교 미술원 조형예술과 예술전문사를 졸업하였다. 주요 개인전으로는 2009년 Well-being people, 2011년 The captured nature, 2013년 Invading Nature 전이 있고 야외미술프로젝트(Nature), 제13회 사진비평상 수상전 등 많은 단체전에 참여하였다. 송은아트큐브 전시지원 선정, 28th International Online Artist Competition First Prize, 월간 퍼블릭아트 선정작가 대상 공모 대상, 제13회 사진비평상 작품상 등을 수상하였다.



The captured nature_stone#5, Inkjet print, 120x150cm, 2012

염지혜

서울대학교 미술대학에서 서양화과를 전공하고 센트럴 세인트 마틴스 미술대학교 미술대학원, 골드스미스 런던대학교 미술대학원 예술학과를 졸업하였다. 2009년 <다른 아시아들> <예술의 손들>, 2012년 <오픈데이> <연계된 금전> <순회된 사람들> 등의 단체전에 참여하였다. 2006년에는 <<EMAF Media Festival>>에서 대상을 수상하였다.



Wonderland two channel video 05:00/ 10:00 (still image) 2012

이혁준

1971년 서울 출생으로 중앙대학교와 동대학원에서 사진을 전공하고 현재 사진을 이용한 작품 활동을 하고 있다. 최근작으로는 인간의 기억에서 출발한 <숲> 시리즈와 그에서 파생된 <숲_에덴>이 있으며 2008년 KT&G 상상마당의 사진가 지원 프로그램인 SKOPF를 수상한 바 있다. 2010년 Forest_Eden, 2012년 녹색 기억, 2013년 Forest 등의 개인전을 개최하였으며 2011년 고양미술창작스튜디오, 2012년 경기창작센터, 2013년 AIAV와 SPACE CAN Beijing 레지던시 프로그램에 참가하였고, 현재 경기창작센터의 기획레지던시 입주 작가로 활동하고 있다. 경기도미술관, 서울시립미술관, 국립현대미술관 미술은행 등에 작품이 소장되어 있다.



Forest_Eden 6-2, 100x230cm, Varnishing on Collage(Relief), 2011

● Lecture
강연

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
색션
워크숍

● Presen-
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor-
mance
공연

조재영

이화여자대학교 학부와 대학원에서 조소를 전공한 뒤 Utrecht School of the Arts 예술대학원을 졸업하였다. 2008년 NOW & HERE, 2009년 Empty Material, SCAN 개인전을 했고 2011년 Creative Basket, 2012년 Three Artists Walk into a Bar, Longing Belonging, Creative Basket 등 다수의 단체전에 참여하였다. 2008년 갤러리 도올 신진작가로 선정되었고 2009년 ARTO Art Fair 신진작가공모에서 대상수상, SeMA 신진작가 전시지원 프로그램에 선정되었다.



Construction dimensions variable moved objects from artist's studio, pedestal 작가의 작업실로부터 옮겨진 사물들, 좌대, 2013

최해리

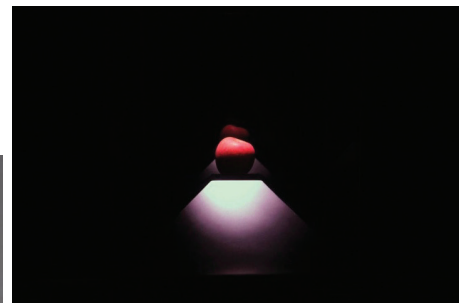
덕성여자대학교 예술학부 동양화과, 시각디자인과 복수전공 하였고 동대학교 미술대학원에서 동양화를 공부하였다. 2007년 SMOKE, NOWHERE, 2008년 징후와 궤적, 2012년 비가 내릴 것이다 개인전을 개최하였고 2012년 A.I.R. IV, Testing Testing 1.2.3, Exchange: Over and Over, 에필로그: 경계에 서다 등 다수의 단체전에 참여하였다. 2007년에는 제 7 회 송은미술대상에서 우수상을 수상하였고 2008년에는 문화예술진흥기금-뉴스타트 프로그램, 2009 경기도- ISCP 레지던시 프로그램, 2012 SeMA 신진작가 전시지원 프로그램 등에 선정되었다.



복제품: 백자 난초무늬 항아리 Replica: White porcelain jar with orchid design in underglaze cobalt-blue Ceramic, gold leaf, 24.5(h) cm, 2012

박용선

경원대학교 미술대학에서 회화를 전공하고 한국예술종합학교 미술원 미디어아트, 예술전문사, 연세대학교 영상대학원에서 영상디자인을 전공하였다. 2008년에 개인전 〈Take Place〉을 개최했고 2010년에 '부산국제단편영화제', '인디포럼', '서울국제실험영화페스티벌', '전북독립영화제'에 참여했다. 〈〈2006년 서울 뉴미디어페스티벌 최고구애상〉〉, 〈〈2010년 서울국제뉴미디어 페스티벌 대안영화상〉〉을 수상하였다.



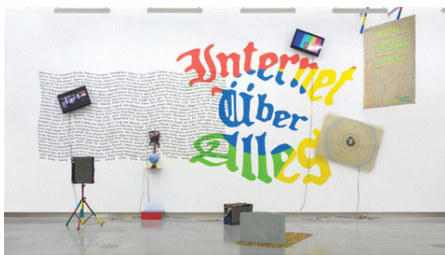
APPLE, 작품 처리된 사과, 2012 (S.W- 강현욱, 박용선 공동작업)

Artist presentation : 8/9 (금) 해외작가 (순차통역)

Alan Butler Tamás Szvet
아일랜드 헝가리

앨런 버틀러(1981년 더블린 출생)는 더블린에 있는 국립디자인예술대학(National College of Art and Design)에서 뉴미디어 아트를 2004년에 전공하고 2005년에서 2007년 사이에는 몬스터트럭 갤러리(Monster Truck Gallery)의 공동 설립자로서 다양한 기획전과 개인전을 기획하였다. 2007년에 큐레토리얼 프로젝트에 참여하면서 더블린을 떠나 2008년과 2009년 사이에는 싱가포르에 있는 라살대학(Lasalle Collage of the Art)에서 학업을 마쳤다. 싱가포르에서 보냈던 시간들이 최근 앨런 버틀러의 작업에 가장 큰 영향을 미치고 있다. 현재, 금천예술공장에서 진행하는 국제 레지던시 프로그램의 입주 작가로 한국에 체류 중이다.

<http://www.alanbutler.info>



installation view 'Internet über Alles' (2012) Rua Red Gallery, Dublin

토마스 스츠벳(TAMÁS SZVET)은 1982년 헝가리의 기울라(Gyula)에서 태어나 부다페스트에 있는 헝가리안 대학에서 순수예술을 전공했다.(2002-2007) 이후 네덜란드의 암스테르담 대학에서 미디어 스터디와 게리트 리트벨트 아카데미에서 순수예술을 전공했다.(2011) 2009년 헝가리로 다시 귀국한 그는 부다페스트의 헝가리안 대학에서 다시 자유예술 프로그램에서 박사를 취득했다. 2006년부터 2013년까지 수차례에 걸쳐 장학금을 수여하였으며 6회의 개인전과 네덜란드, 영국, 루마니아, 오스트리아, 핀란드 등지에서 다수의 단체전에 참여하였다. 조각과 설치를 기반으로 작업하고 있는 그는 다층적인 관심사를 표출하고 있는 작가이다. 특별히 그는 최근의 과학기술의 발명에 관심을 가지고 있는데, 이와 같은 과학적 혁신 기술들을 사회비판적인 형식이거나 실험적인 예술작업의 방식으로 활용하고 있다. 과학기술과 예술의 결합이 그의 핵심 주제라고 할 수 있다. 작가는 기술적 혁신을 에너지와 공중부양, 환상, 현실과 비현실, 그리고 그 거짓말 사이에 있는 얇은 베일에 관한 자신의 깊은 관심을 연결시키기 위하여 사용한다.

그의 작업에서 오브제들과 설치하는 반드시 실험적이라기보다는 동시에 개념적으로 나타난다. 왜냐하면 그의 작업은 항상 개념적인 질문에서부터 시작되기 때문이다. 그리고 기술적 적용을 통해서 예술이론적인 질문들에 대한 답을 찾기 위해 노력한다. 오랫동안 예술사적 이고 과학적인 연구는 창조적 활동에 우선되었다. 따라서 토마스 스츠벳(TAMÁS SZVET)의 작업에서 리서치는 가장 기초적인 것이 된다. 대표적인 프로젝트 카리나 코토바가 기획한 <케이스 스터디>(Case study, 2012), <증가된 메모리Aug>(mented memory, 2012), <탈 물질> (Without material, 2008-2011), <예술과 공중부양> 프로젝트 (2006-2008)등이 있다. 현재는 난지창작스튜디오의 입주작가로 한국에 체류 중이다.



Case study - concept wooden box 20x12,5x50cm 2012

● Lecture 강연

● Round Table 라운드 테이블

● Workshop 색션 워크숍

● Presentation 작가 프리젠테이션

● Performance 공연

Jaroslav Varga Juraj Gabor

체코

슬로바키아

야로슬라브 바르가(Jaroslav Varga)는 1982년 트라비소브에서 태어나 프레소브(Presov) 대학의 인문 자연과학 대학의 예술학부를 나와(2000-2005) 폴란드의 와로클라우(Wroclaw) 아카데미에서(2007) 그리고 미국의 펜실베이니아의 슬리퍼리 록 대학에서(2009) 순수예술을 전공하였다. 브라티슬라바(Bratislava) 순수예술과 디자인 아카데미에서 박사과정을 밟았으며, 2011년에는 오스트리아 비인의 비엔나 순수예술 아카데미에서 박사연구를 위한 장학금으로 연구 프로젝트를 수행하였다. 2009년부터 체코와 미국, 오스트리아, 러시아와 폴란드에서 레지던시 프로그램에 참여 하였으며, 오스카 케판 어워드(Oskar Cepan)dp 2008, 2010, 2012년에 각각 파이널 리스트에 올랐다. 그는 도시공간을 기반으로 작업하고 있다. 그는 두 개의 도시에 관심이 많은데, 그 중 하나는 자신을 둘러싼 실제 하는 도시이고 다른 하나는 작가의 상상으로 만들어진 도시이다. 실제와 허구 사이에서 발생하는 차이를 그는 물리화하고 표현하고 시각화 한다. 그에게 있어서 예술은 '보이고 형상화된' 것과 '재현된' 것의 두 요소의 차이가 만들어 내고 있는 것들을 포착하는 도구이다. 현재는 창동스튜디오의 입주작가로 한국에 체류 중이다.



DE-ARCHITECTURALIZATION I-IV 2010, 5 videos, prints, drawings

유라이 가보(Juraj Gabor)는 브라티슬라바 예술디자인아카데미에서 인터미디어와 멀티미디어 전공으로 석사학위를 받았으며, 2012년 <<제6회 즐린 젊은작가상 - 이고르 카르니 상>>을 수상하였다. 최근 루체네츠의 노보흐라트 미술관, 니트라와 공공 장소, 루체네츠 문화의 집, 브라티슬라바의 CC 센트럼 등에서 개인전을 개최하였다. 또한 루체네츠의 노보흐라트 미술관, 마르틴에 위치한 투리엑갈러리 등에서 열린 단체전에 참가하였다. 그의 실험적 성격의 드로잉은 최근 슬로바키아의 드로잉 잡지인 <X>를 통해 소개되기도 했다. 유라이 가보는 선택된 매체나 시각적인 재료를 부차적인 것으로 보고 개념을 강조하며 인터미디어가 지닌 장르 교차적인 측면에 주목한다. 이에 드로잉, 조각, 오브제, 설치, 회화, 퍼포먼스 그리고 비디오아트 등을 폭넓게 다룬다. 최근 작업은 넓은 의미에서의 다양한 '공간' 들을 수반하는데, 작가는 이를 통해 작품이 창조되는 과정과 그것이 놓인 환경과의 관계를 실험한다. 또한 유라이 가보는 어떤 특수한 환경적 문맥 속에서 작업이 제작되었는지, 누가 후원 혹은 주문하였는지, 소장가는 누구이며 그에 따라 어떤 가치가 부여되었는지 연구한다. 그의 작품에서 시간, 퍼포먼스, 지속성, 리듬, 수행성, 기록성, 기억, 장소 특장적인 문맥의 개념은 핵심적인 역할을 담당한다. 작가는 인지하고, 관찰하며, 신체를 학습하는 도구로써 이용하는 인간의 능력에 대해 탐구한다. 또한 기술적인 것과 수공업적 생산 방식의 기술적 한계를 시험하기도 한다.



Small levitating object "Edmund", 2012
object/ chipboard, metal construction, steel wire ropes, anchors, polystyrene/ 250x183x68cm

프로그램 세부소개 — 공연

8/5

개막 공연

: 인서트코인 (INSERT COIN)과 퍼클 (FUKKEUL)

8/8

폐막공연

: 비주얼 아트그룹 VWX

개막 공연

8/5

월



INSERT COIN & FUKKEUL 인서트코인과 퍼클

클럽 홀릭의 두 훈남 디제이 인서트코인 (INSERT COIN)과 퍼클 (FUKKEUL)이 만났다. 클럽에서도 종종 볼 수 있었던 그들의 듀엣 무대는 웬만한 액션영화보다 짜릿하다. 음악에 대한 애정과 탄탄한 음악적 기초가 그들을 단단히 받치고 있으니 무너질 일 있으랴. 이번 'WDF2013' 에서 그들은 1 더하기 1이 무한대가 될 수 있음을 증명할 예정. 언제 어디서 튀어나올지 모르는 악동들이니 모두 긴장하고 또 긴장하라.

기획: 양희성

양희성은 2012년 명동에서 있었던 그룹TAG 창립예행 전 <동굴속의 그림자> 전을 통해서 기획에 발을 들였다. 20평이 안되는 작은 공간에서 가졌던 이틀동안의 전시공연은 120명의 관객이 참여하였다. 양희성은 시각예술과 공연예술을 넘나들며 다양한 기획과 작업을 진행하고 있다. VJing과 다큐멘터리를 접목시킨 <동물공장>, 학교 안에 장막을 설치하고 그 안에서 식물과 나비를 키우는 <Tabernacle>, 남녀사이의 소통의 엇갈림을 파운드 풋티지와 서사구조의 변형을 통해 만든 <말할 수 없는 이야기>, 할리우드 유명배우의 영상속에서 안무적 요소를 뽑아내어 연기한 <질투에 의한 안무> 등. 그는 매체와 장르를 넘나들며 세상의 이야기를 날카롭고 위트있게 표현하고 있다.

- 인서트 코인

가슴에 담은 소리를 손 끝을 통해 전달하는 감성형 DJ 이제 국내 DJ 계보에서 그의 이름을 빼놓을 수 없다. 현재 클럽 홀릭에서 레지던트 디제이로 활동하는 인서트코인은 국내 싸이 신의 대표 디제이로 이름을 날리는 중이다. 귀염성 있는 외모에 장난기가 가득한 표정에도 불구하고 그의 플레이에는 노련미가 넘친다. 하지만 그의 손끝에서 나오는 음악은 늘 신선하고 발랄하며 강렬하다. 인서트코인만의 창의적인 마인드와 자신의 음악에 대한 완벽한 이해, 그리고 관객과 소통하려는 자세가 그의 음악을 한층 더 트렌디하게 만들고, 전자음악을 국내 젊은이들에게 널리 알리는 데에도 큰 역할을 하고 있다. 앞으로 그의 음악을 즐기려면 반드시 'Insert Coin' 해야 할 것이다.

- 퍼클

FUKKEUL은 일본, 홍콩 등 여러 나라에서의 유학 생활을 통한 트렌디 한 음악을 기반으로 해외 유명 파티와 클럽 문화 속에서 자연스럽게 DJ를 시작하게 되었다. 이태원, 강남, 홍대 등 지역을 가리지 않고 다양한 클럽에서 활발하게 파티를 이어나가 강남 CLUB AM, EL, CLUB EVE 등을 거쳐 현 신사 CLUB HOLIC RESIDENT DJ로 활동하고있다. 현재 FUKKEUL은 2012년 5월16일 디지털 티저 싱글 앨범 1집 <Solar Flare>를 발매했고, 이 앨범은 '태양폭발'이라는 뜻으로, DJ에 머물지 않고 아티스트로서의 역량을 펼치라는 뜻을 내포하고 있다. 2012년 10월 23일 DJ FUKKEUL(윤태양)과 프로듀서/작곡가 PD-J (장재영) 프로젝트 팀 "TRASH NOIZE" 첫 디지털 싱글 앨범이 발매되었다.

폐막 공연

8/8

목



비주얼 아트그룹 VWX

● Lecture
강연

– 김태윤

김태윤은 서울대학교 기계항공 공학부를 졸업하고 전문 프로그래머로 네이버 지식iN을 개발하였다. 정보의 생산적 공유와 소셜네트워크 서비스에 관심이 많은 그는 현재 싸이월드 선물가게 개발자로 일하고 있다. 2008년부터는 홍대를 중심으로 음악 활동을 시작해 <시계태엽오렌지>란 이름으로 앨범을 발매하기도 하였으며, 2010년 <인천디지털아트페스티벌(INDAF)>를 시작으로 2011년 <한국실험예술제(KEAF)>등에 참여하며 본격적인 미디어 아티스트의 길을 걷고 있다. 그는 서교예술실험센터 <이모를 찾아라>, <하이서울 아트페어>(2010), 샘표 아트팩토리 프로젝트<D-factory>, 문래 레저년스 <공명>(2011), 삼청각 런치 콘서트 <자미 Moon> 공연영상 제작 참여 및 오퍼레이터, 광주 비엔날레 <Round Table> studioD/ 개막식 오프닝 영상 제작(2012), 영상섭 문학제 <모던걸 모던보이 영상섭을 읽다> studioD/ 공연영상 제작에 참여하였으며 <club holic party 3d mapping>을 진행하기도 하였다.

– 지우철

경희대학교 조소과를 졸업하고 조각과 설치작업을 하고 있는 지우철은 <북한강을 바라보며_서호미술관>, <플레시 플레시_롯데갤러리>, <나는 미래다_김중영 미술관> <STAT 2011_큐브 스페이스>, <클리웨의 세계와 감각들의 마주침_커뮤니티 스페이스 리트머스>(2012) 등에서 전시하였다.

– 홍남기

영상미디어와 설치 및 영상 퍼포먼스를 기획하거나 제작하고 있는 홍남기는 2010년 경기창작센터 입주작가로 활동하면서 다양한 전시와 퍼포먼스를 진행하고 있다. 홍남기는 <감각의 몽타주_서울시립미술관>(2009), <Visiology 2010 비징후적풍경_상상마당갤러리>, <안성맞춤_안성창작스튜디오>, 경기창작센터 지역협력 프로젝트 <섬>, <2010 여수국제아트페스티벌>, <2010 춘천마임축제_호러쇼>, <레지던시퍼레이드_인천아트플랫폼>, <씩_문래예술공장>, <신.기.한. 미디어아트_전북도립미술관>(2010), <웰컴투 아이코닉턴_메이크샵아트스페이스>, <Mr. Rabbit in Art Land_경기도미술관>, <움직이는 미술관_금호미술관>, <무빙 텍스트 번역 사무소_프로젝트스페이스 사투비아 다방>(2011), <EXTERIOR_아트라운지다방>, <바초의 혁명전_경기도미술관>, <NO.45 Kumho Young Artist_금호미술관>(2012), <project zero_경기창작센터 체험전시장>, <쇼_대안예술공간 이포>(2013) 등의 단체전에 참여하였으며 <John & Balboa_스페이스15번지>(2011), <Kooowang!_경기창작센터>(2010), <Romantic memory_금호미술관>(2009), <Mr.Hong_대안공간미끌>(2006)에서 4차례 개인전을 가진 바 있다.

● Round
Table
라운드
테이블

● Work
shop
섹션
워크숍

● Presen-
tation
작가
프리젠테이션

● Perfor-
mance
공연

