



Gyeonggi Cultural Foundation
경기문화재단

2014 예술로 가로지르기 섬머아카데미

2014 예술로 가로지르기 섬머아카데미

주최·주관 경기문화재단, 경기도, 경기창작센터, 한국문화예술위원회
협찬 아트인컬처

총괄 양원모
기획 백기영
어시스턴트 박초희
인턴 김해리, 김해송, 박재현, 박태정, 최도훈, 최민성, 강수연, 김원재,
 이지우, 장연정
업무협력 박정호, 윤소영, 임은옥, 고유라, 도종준
사진촬영 박준식
동영상촬영 스튜디오 담, 구소정, 김승현, 박동찬, 양희성, 조현준
홍보 김영대, 이학성, 김태용
디자인 커넥션이드(www.erabook.com)

©2014경기문화재단

본 책자는 경기문화재단 섬머아카데미를 위해 경기문화재단이 발행하였습니다.
본권에 실린 글과 도판은 경기문화재단의 동의 없이 무단으로 사용할 수 없습니다.

경기문화재단
442-835 경기도 수원시 팔달구 인계로 178(인계동 1116-1)
T 031-231-7238
F 031-236-0283

경기문화재단 www.ggcf.or.kr
2014 섬머아카데미 summeracademy.ggcf.or.kr
트위터 twitter.com/ggcf_kr
페이스북 www.facebook.com/ggcforkr

주최·주관



협찬





예술로 2014
가로지르기 08.01
~
섬머아카데미 08.05
경기창작센터

차례 Index

행사장 안내도 & 일정표 P.6

인사말 P.8

기획자의 글 P.9

강연 Lecture

- 강연 01 안은미(안무가) : 몸으로 말걸기 P.13
- 강연 02 박준상(숭실대학교 철학과 교수) : 몸의 언어로서 문학적 언어 P.14
- 강연 03 방현석(소설가) : 아시아의 또 다른 냉전체제, 베트남과 우리 P.21
- 강연 04 박해천(동양대학교 교수) : 아파트, 가족 로망스의 제2막 P.25
- 강연 05 이지희(2014 베니스건축비엔날레 한국관 부큐레이터) P.29
- 강연 06 김남수(안무비평가) : 결정적 장면들: 오태석, 이병복, 김민기, 신중현
- 對서구의 역습적 아이디어 P.32
- 강연 07 김성희(아시아 예술극장 예술감독) : 공연의 인류학 - 숲으로 자꾸 돌아오는 호랑이 훈령 P.35
- 강연 08 김종대(국립민속박물관 민속연구과장) : 도깨비는 우리 민족에게 무엇이었는가 P.37
- 강연 09 주요섭((사)모심과살림연구소 소장) : 삶의 전환과 새로운 공동체 P.41
- 강연 10 반이정(미술평론가) : 주목 받는 작업의 포인트들 P.45

대담 Talk With

- 2인 대담 한국 근현대사의 초흔곡
P.49 : 심광현 (한국예술종합학교 교수, 미학/문화연구)
신학철 (시각 예술가)
- 3인 대담 들에 던져진 몸
P.57 : 김종길 (미술평론가)
이성원 (시각 예술가)
임동식 (시각 예술가)

섹션 워크숍 *Section Workshop*

워크숍 A 고선웅 (연출가, 극작가) : 저절로 써지는 글쓰기

P.66 구정연 (출판 기획자) : 아티스트북 - 예술가의 아카이브

남인우 (연극 연출가) : 살면서 연극하기, 연극하면서 살기

송호준 (미디어 아티스트) : 예술가 코스프레 하기

홍순명 (시각 예술가) : 나의 예술관

워크숍 B 김장연 (전시 기획자) : 질문으로부터 시작

P.72 박미나 (시각 예술가) : 회화의 재료

박활민 (작가, 문화행동가) : 노머니아이프

이병훈 (연극 연출가) : 가치-몰입-통찰-창조, 언어-행동-이미지-상태

홍철기 (사운드 아티스트) : 청취의 자유: 소음, 침묵, 공간

워크숍 C 김근 (시인) : 시적 언어의 우연성에 관한 한 연습

P.78 박추창식 (시각 예술가) : 실천으로의 윤리학

안연정 (문화로 놀이짱 대표) : 삶을 위한 제작술, 삶을 틈우는 삶의 기술

윤시중 (연극 연출가) : 공연연출을 위한 무대공간 활용

채은영 (전시 기획자) : 자본과 제도와 긴장감을 가진 인터-로컬

큐레이팅을 위한 자기-조직화는 가능한가

워크숍 D 광고은 (안무가) : 오늘의 춤

P.84 문영민 (시각 예술가) : 예술의 사회적 개입의 가능성

백현진 (뮤지션, 화가) : 가사짓고 노래 만들기

이명원 (문학평론가) : 어떻게 장소를 서사화할 것인가

이태원 (전통음악 작곡가) : 국악, 떳떳하게 싫어하기

- 음악적 노란봉투 사용법, 아니면 새로운 순환 체계

라운드 테이블 *Round Table*

라운드 테이블 01 “이매망량: 非+非-非×非÷=∞”

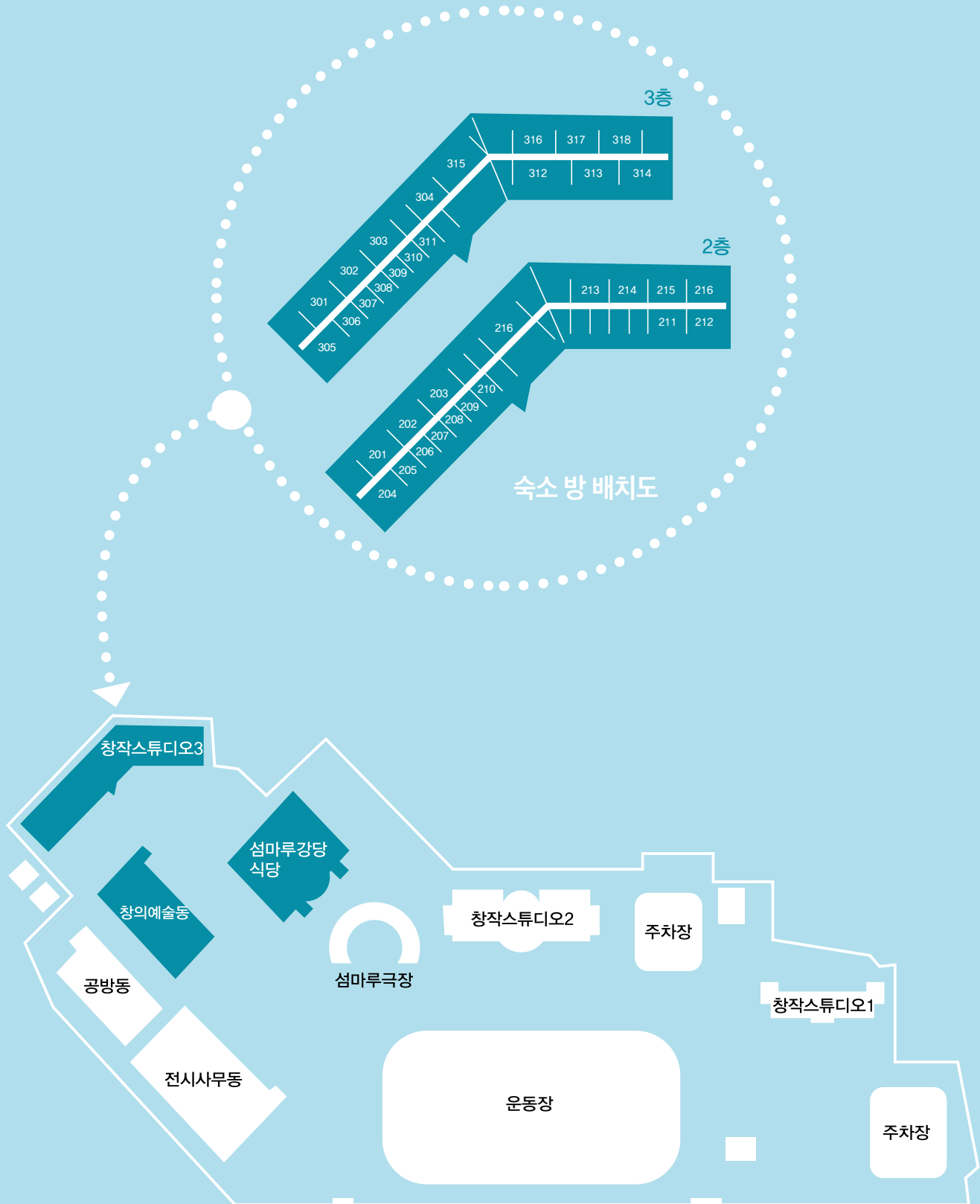
P.92 초청패널 : 주재환(시각 예술가), 김남수(안무비평가)

라운드 테이블 02 “아트스타 코리아!” 이후를 말한다.

P.94 초청패널 : 구혜영, 림수미, 신제현, 유병서, 차지량, 홍성용

모더레이터 : 반이정(미술평론가)

행사장 안내도



8/1 (금) 첫째날

오전 10시
접수 / 인사말

여는 강연 01 :
안은미(안무가)

오전 11시
강연 02 :
박준상(숭실대 철학과 교수)

8/2 (토) 둘째날

오전 9시
강연 03 :
방현석(소설가)

오전 11시-12시 30분
2인 대담 (1) :
심광현(한예중 영상원 교수)
신학철(시각 예술가)

8/3 (일) 셋째날

오전 9시
강연 06 :
김남수(안무비평가)

오전 11시
강연 07 :
김성희(아시아예술극장 예술감독)

8/4 (월) 넷째날

오전 9시
3인 대담 (2) :
임동식(시각 예술가)
이성원(시각 예술가)
김종길(미술평론가)

오전 11시
강연 09 :
주요섭(모심과 살림연구소)

8/5 (화) 다섯째날

오전 9시-10시
강연 10 :
반이정(미술평론가)

오전 10시-12시
라운드 테이블 02 :
신제현, 구혜영, 차지량,
홍성룡, 림수미
반이정(진행)

점심식사 12시 30분 - 2시 (8/5, 화요일은 12시 부터)

오후 2시
섹션 워크숍 A :
고선웅 (연출가, 극작가)
구정연 (출판 기획자)
남인우 (연극 연출가)
송호준 (미디어 아티스트)
홍순명 (시각 예술가)

오후 2시
섹션 워크숍 B :
김장연 (전시 기획자)
박미나 (시각 예술가)
박활민 (작가, 문화행동가)
이병훈 (연극 연출가)
홍철기 (사운드 아티스트)

오후 2시
섹션 워크숍 C :
김근 (시인)
박낙창식 (시각 예술가)
안연정 (문화로 놀이짱 대표)
윤시중 (연극 연출가)
채은영 (전시 기획자)

오후 2시
섹션 워크숍 D :
곽고은 (안무가)
문영민 (시각 예술가)
백현진 (뮤지션, 화가)
이명원 (문학평론가)
이태원 (전통음악 작곡가)

저녁식사 5시 시작

7시-10시
저녁 오픈 파티

오후 6시-7시 30분
강연 04 :
박해천(동양대 교수)

오후 7시-8시
강연 08 :
김중대(중앙대 민속학과 교수)

오후 7시-10시
생각나눔 :
모듬별 나눔 워크숍

오후 7시 30분-9시
강연 05 :
이지희
(2014 베니스건축비엔날레
한국관 부큐레이터)

오후 8시-10시
라운드 테이블 01 :
주재환, 김남수(안무비평가)

자유 토론

취침

과거와 현재를 가로지르는 총체적인 예술가

경기문화재단은 1997년 설립되어 경기도민의 삶이 문화와 예술로 꽃피울 수 있도록 돕는 일을 올해로 18년째 계속하고 있습니다. 재단은 설립 당시부터 문화예술의 이용후생(利用厚生)을 촉진하고 사통팔달(四通八達)을 구축하며 법고창신(法古創新)을 구현하는 세 가지 원리를 존중하여 끝없이 변화하고 있는 국제적인 문화예술의 환경을 창조적으로 분석하고 우리 문화에 면면히 흐르는 조상들의 지혜를 연구하는 일을 게을리하지 않았습니다. 이 세 가지 원리는 창작현장의 예술가들이 함께 동참하여 자신의 창작과정에도 적용할 수 있는 창의적인 방법이라고 생각합니다. 때문에 재단은 지난 몇 년간 옛것으로부터 새로운 것을 만들어내는 법고창신(法古創新)을 실천하기 위하여 신화연구 전문가나 인문학자들을 초청하여 강연을 진행하였으며, 경기도 박물관이나 실학박물관 전국선사 박물관과 같은 박물관 영역과 백남준 아트센터, 경기도미술관, 경기창작센터와 같은 동시대 예술 영역에 효율적으로 상호 협력할 수 있는 체계를 구축하여 경기도의 여러 영역들이 사통팔달(四通八達) 할 수 있도록 노력하고 있으며 문화예술이 우리 삶에 밀접하게 향유될 수 있도록 이용후생(利用厚生)을 위한 정책도 확장하고 있습니다.

특별히, 2009년에 안산의 대부도의 경기도립직업학교를 리모델링하여 오픈한 경기창작센터는 국제적인 예술가들을 초대하여 새로운 동시대 예술을 실험할 뿐 아니라, 전통예술과 문학, 지역사회와의 문화인류학적이고 민속학적인 연구를 지속하고 있습니다. 이와 같은 지역 밀착형 레지던시 프로그램의 운영은 오늘날 예술가들이 국제적인 환경에 적응할 뿐 아니라, 자신이 소속한 공동체의 문화를 기반으로 창작하고 창작의 결과물이 전문예술가들의 전유물로 머물러 있지 않고 지역사회에 환원할 수 있도록 하는 종합적인 문예지원정책의 하나로 환영받고 있습니다.

또한, 바닷가에 위치한 경기창작센터의 지리적 공간적 조건을 활용하여 지난해부터는 '예술로 가로지르기 섬머아카데미'를 기획하여 운영하고 있는데, 많은 젊은 예술가, 비평가들로부터 호평을 받았습니다. 50여 명의 국내 대표적인 예술가들이 초대되어서 4박 5일 동안 숙박하면서 진행했던 이 프로그램은 자료집으로도 제작되어 참여하지 못했던 사람들에게도 내용을 공유할 수 있도록 하였습니다. 이와 같은 섬머아카데미는 일방적인 교육프로그램이 되어서는 안 됩니다. 요즘같이 쌍방향 소통이 강조되는 지식정보사회에서는 함께 모여 머리를 맞대고 고민하는 지식생산 플랫폼으로서의 프로그램이 필요합니다. 올해도 40여 명의 강사들과 200여 명의 참여자들이 누구나 할 것 없이 서로 열정적으로 토론하고 새로운 삶의 형식에 도달할 수 있는 실험이 이루어지기를 기대합니다.

- 이광희 (경기문화재단 사무처장)

“다시, 또”의 차이에 대하여

지난해 처음으로 시작된 예술로 가로지르기 섬머아카데미가 올해로 두번째를 맞았다. 올해도 역시 20여 명의 명망 있는 예술가들이 진행하는 섹션 워크숍을 중심으로 오전과 저녁시간으로 나누어 강연을 배치하였다. 이 프로그램은 당초 개인 창작자와 기획자들 상호간의 역량을 강화하기 위한 것이다. 우리는 이제 두 번째 섬머아카데미를 “다시, 또” 반복하고 있다. 이 반복은 “같으면서 다름”을 이어간다. 지난 한 해 동안 우리사회는 세월호 참사로 집약되는 엄청난 사회적 문제로 고통스러운 날들을 보냈다. 이렇듯 격동적인 사회적 문제들 속에서 예술가로서 창작하며 살아간다는 것은 쉽지 않다. 사회의 혼돈스러운 소음들이 예술가의 평정심을 무너뜨리기 때문에 고통스럽고 한 개인으로서 해결할 수 없는 거대한 조직적 문제에서 오는 무기력증 또한 무시할 수 없다. 이 시대의 풍경을 관통하고 있는 예술가들이 한자리에 모이는 이 행사에서도 이 무게감을 털어 버리기는 쉽지 않을 것이다.

지난해를 돌아보면 첫 번째 섬머아카데미의 흥분감이 되살아난다. 국내에서 처음으로 시도된 이 행사에 200명이 넘는 예술가들이 한 자리에 모였던 첫 날, 그 시작의 시간은 모두에게 감격스러운 순간이었다. 여는 강연에서 소설가 김훈은 예술가의 창작이 지극히 신체적인 것이며 코앞으로 밀어 닦힌 현재의 시간과 마주하는 것이라고 말했다. 그래서 우리는 지나간 시간에 대고 연주할 수 없는 것이라고, 이 새로운 시간들은 우리를 설레게 하는 것이지만 동시에 고통스럽게 한다. 한국사회에서 새로움의 시간은 또 다른 파국의 시간처럼 불길한 징후들로 가득 차 있다. 아마도 이 징후들조차도 우리의 무의식이 생산해 낸 결과물이자 우리 스스로를 신뢰할 수 없는 불신의 결과일 것이다. 우리시대 예술가들이 당면한 과제는 이 파국의 무의식과 마주하는 일이다.

한 해의 시간이 지나 우리에게 또 다시 지난해 섬머아카데미의 설렘을 재현해야 하는 상황이 돌아왔다. 200여 명의 참가자들과 50여 명의 강연자와 라운드 테이블 참가자들을 만나게 하는 프로그램을 구축하는 일은 생각보다 쉽지 않았다. 특히, 이 프로그램의 취지에 맞는 강연자들을 섭외하고 그들이 대부도에 위치한 경기창작센터까지 와서 우리 취지에 맞는 강연을 토해내도록 하는 것이 쉽지 않고 그 많은 강연자들이 구축한 예술적 인문학적 성취를 이해하고 초대에 나서는 일도 만만치 않았다. 올해는 특별히, 문예지원팀을 이끌어 오신 양원모 팀장님, 나의 오랜 동료 김종길 미술평론가, 지난해 첫 시도에 신 나게 동참해주었던 김남수 안무 비평가가 함께 했다. 늘 언제나 집단지성을 구축할 수 있는 지금의 환경이 감사할 따름이다.

모두 5일간의 일정에 어렵듯하나 주제 의식을 부여하기 위해 노력했지만, 딱히 명료한 주제 의식을 구축하는 데는 실패했다. 다섯 명의 섹션 워크숍이 장르도 개별적인 작가들을 중심으로 매일 오후 진행되는 것을 생각하면 오전과 오후의 강연에서 일관된 주제 의식을 위한 강박관념을 발휘하는 것이 효율적인지는 모르겠다. 첫째 날 기조 강연에서 몸의 언어를 무용가 안은미가 그리고 첫 강연은 박준상 교수가 맡았다. 두 번째 날은 지난해 한국사회의 사회정치적인 요소를 다루었던 세 번째 날에 해당되는 프로그램들로 구성되었는데, 지난해에는 대안공간 풀에서 활동했던


작가들이 강단에 올랐다면 올해는 베니스 건축비엔날레에서 황금사자상을 수상한 사진을 중심으로 한반도의 냉전체제를 살펴보고자 한다. 한반도를 넘어서 또 다른 냉전체제를 가지고 있었던 베트남에 대해서 오랫동안 베트남의 문학을 소개하는 일에 매진하고 있는 소설가 방현석이 소개할 예정이고, 2인 대담에서는 신학철의 ‘한국 근현대사 초흔곡’을 주제로 심광현 교수가 대화를 이어갈 예정이다. 최근 김해문화의전당에서 있었던 신학철의 전시에 소개된 심광현 교수의 글을 참고하면 도움이 될 것이다. 저녁시간에는 박해천 교수가 한국 근현대 냉전체제 도시 건축의 이미지를 아파트를 중심으로 강연해 줄 것이며 베니스 건축비엔날레에 대해서는 박성진 공간지 편집장이 강의를 통해 소개할 예정이다.

세 번째 날은 지난해 암각화 연구자 신범순 교수와 뇌과학자 박문호의 강연과 라운드 테이블을 성사시켰던 안무비평가 김남수가 ‘도깨비’로 대표되는 동아시아 트릭스터에 대한 이야기로, 화가 주재환과 “이매망량: 非+非-非×非÷=∞”이란 주제의 라운드 테이블을 진행할 예정이다. 특히 올해는 기초예술 영역에서 보편적 예술 언어를 구축하고 확장하는 건축, 디자인, 더 나아가서는 하위문화나 대중문화에 까지 섹션 워크숍의 범위를 확장하면서 “오태석, 이병복, 김민기, 신중현 - 對서구의 역설적 아이디어”란 제목의 강연도 기획하였다. 그리고 아시아 예술극장의 김성희 감독이 “공연의 인류학 - 자꾸 되돌아 돌아오는 호랑이 혼령”이라는 주제로 태국의 영화감독 아피차퐁 위라세타쿤의 작품을 통해 신화에 바탕을 기반으로 둔 현대 예술에 대해 이야기 할 예정이다.

네 번째 날은 ‘야투’로 대표되는 작가 임동식과 작가이자 그의 동료 이성원이 미술평론가 김종길과 한국의 자연미술에 관한 3인 대담으로 시작된다. 문명 대전환에 대한 요구는 환경과 생태적 정치사회 운동과 더불어 예술과 인문학의 본질적 토대에까지 도달한지 오래다. 모심과 살림연구소의 주요섭 소장은 이러한 활동을 오랫동안 해 오신 분이다. 이와 같은 논의는 최근 서구 예술계가 카셀도큐멘타 13회에서 ‘에코멘타’라고 불릴만한 미술행사를 기획하면서 생태적 사유를 재 점화하고 있는 반면, 한국사회의 자연미술 영역에 새로운 실험들이 전무한 상황을 고려한 것이다. 한국사회에서 4대 강의 파국은 ‘큰 빗 이끼벌레’로 대표되는 생태계의 반란과 더불어 문명적 대전환을 요구한다. 이 문명의 전환은 단순히 생태 환경적 문제만이 아니라, 정치사회 영역에서의 ‘미완성 프로젝트로서의 민주주의’를 기본소득을 비롯한 총체적 재구성을 향한 유토피아적인 실천, 기초물리학이나 천문학에서 제기되고 있는 과학적 상상력의 재구성에도 연결된다.

마지막으로 국내에서는 처음으로 시도된 현대예술 오디션 프로그램 <아트스타 코리아>의 출연자와 멘토를 초청해서 방송미디어를 통한 예술가의 스타 발굴 시스템에 대해 논의하고자 한다. 여기서 미술평론가 반이정은 다소 자극적인 제목의 “주목 받는 작업의 포인트들”이라는 강연을 계획하고 있다. 특히, 예술계 현장에서 스타시스템이나 <아트스타 코리아> 제작 방식에 대해 반론이 만만치 않았는데, 출연자들과 멘토가 참여하는 라운드 테이블에서 열띤 논쟁이 예상된다. 이 프로그램은 지난해 10명의 작가 프레젠테이션을 대체한 것이다.

- 백기영 (경기문화재단 문예지원팀 수석 학예사)



강연

Lecture

강연

Lecture

01. 안은미 (안무가): 몸으로 말걸기
02. 박준상 (숭실대학교 철학과 교수): 몸의 언어로서 문학적 언어
03. 방현석 (소설가): 아시아의 또 다른 냉전체제, 베트남과 우리
04. 박해천 (동양대학교 교수): 아파트, 가족 로망스의 제2막
05. 이지희 (2014 베니스건축비엔날레 한국관 부큐레이터)
06. 김남수 (안무비평가): 결정적 장면들 - 오태석, 이병복, 김민기, 신중현
07. 김성희 (아시아 예술극장 예술감독): 공연의 인류학 - 숲으로 자꾸 돌아오는 호랑이 혼령
08. 김종대 (중앙대학교 민속학과 교수): 도깨비는 우리 민족에게 무엇이었는가?
09. 주요섭 ((사)모심과살림연구소 소장): 삶의 전환과 새로운 공동체
10. 반이정 (미술평론가): 주목 받는 작업의 포인트들

\\ \\ 안은미 (안무가)

몸으로 말걸기



*안은미

이화여자대학교 무용과, 동대학원 졸업, NYU대학원졸업

1988~현재 안은미 컴퍼니 예술감독

2014년~경기창작센터 상주단체

“저는 춤을 추며 살아가는 무용가입니다. 다른 직업은 ‘안무가’라고 하는데 영화감독처럼 무용작품을 만드는 직업입니다. 이 직업을 선택한지는 1988년부터니까 벌써 24년 동안 춤추며, 작품 만들며 이 세상에서 놀고 있는 사람입니다. 세상 사람들에게 ‘뻑뻑이 무용가’라고 더 잘 알려진 아주 재미있는 무용가이기도 합니다.”

삶이 삶답게 흘러가서, 산천과 대기와 우주 전체와 하나가 되어 어우러지는 춤 마당을 ‘살 판’이라고 했다. 길과 손길이 닿는 곳마다 일대 사건이 일어나고 안은미의 춤은 석양머리 적막강산의 춤이 아니라 이처럼 ‘살 판’의 춤이다. 안은미의 춤은 죽임의 문화를 살림의 문화로 돌려 놓는다. 사람을 살리는 일, 이 살림을 자기의 일로 생각하는 것을 ‘살림살이’라고 하는데, 안은미의 춤은 ‘살 판’의 춤이자 ‘살림살이’의 춤이다. 안은미의 춤에는 이름 없는 이들의 숨결을 살려놓는 광대의 힘이 있다. - 손진책 (극단미추 대표, 국립극단 예술감독)

이 시대의 광대의 힘에 대해 이야기 합니다

/ 안은미

\\ \\ 박준상 (숭실대학교 철학과 교수)

몸의 언어로서의 문학적 언어



박준상

파리 8대학 철학과에서 박사학위를 받았으며, 현재 숭실대 철학과에 재직 중이다. 지은 책들로 <바깥에서—모리스 블랑쇼의 문학과 철학>, <빈 중심—예술과 타자에 대하여>가 있고, <몸 음악 언어>(가제)의 출간을 준비하고 있다.

현대 철학(니체, 페르디낭 드 소쉬르와 알렉상드르 코제브 이후의 현대 철학)의 문을 연 명제이자 현대 철학의 가장 중요한 명제들 가운데 하나는, 사유(또한 인식, 나아가 인간의 모든 지적 활동)가 전적으로 언어에 의존한다는 것이다. 그 명제가 첫 번째로 의미하는 바는, 인간의 사유가 존재의 본질을 꿰뚫는 정신의 '빛'의 작용과 같은 것이 전혀 아니고, 우리에게 존재에 직접 도달할 수 있는 어떠한 길도 주어지지 않았으며, 사유라는 것은 언어라는 필터 또는 매개를 거쳐서만 간접적으로 그것도 존재 자체가 아니라 단지 그 의미들에만 다가갈 수 있다는 것이다. 그것이 두 번째로 의미하는 바는 사유가, 가령 데카르트의 주장과는 반대로, 인간 본성에 따라 전개되는 정신의 자율적 활동이 아니라는 것이다. 오히려 사유는 이미 주어지 있는 단어들과 이미 정립된 문법에 의존해서만, 따라서 단어들이 역사적·사회적으로 규정해놓은 의미들의 틀 내에서만 타율적으로, 마치 어떤 명령에 따르는 것처럼 전개될 뿐이다. 엄밀히 말해 인간이 언어를 사용하는 것이 아니라, 언어에 의해 사용될 뿐이며, 사유가 언어를 통해서만 가능하다면, 인간에게 고유한 자유로운 활동이자 나아가 신적인 고귀한 활동이라고 여겨져왔던 사유는 사실상 기본적으로는 사회와

역사라는 테두리 내에서 타율적으로 어딘가로 떠밀려가는 움직임에 지나지 않게 된다. (아마 창조적인 언어 사용이 없지 않았지만—우리는 그것이 어떠한 것인지 이후에 살펴보고자 한다—드물 뿐이고, 그것이 어떤 가치를 확보해내기 위해서는 사회와 역사라는 장벽을 뛰어넘어야 한다.) 소쉬르의 말대로 모든 언어 활동·현상은, 따라서 모든 사유는, 결국 모든 의미 구성은 전반적으로 보아 집단적이고 사회적이다. “이제 기호의 자의성을 안다면 왜 사회적 사실만이 하나의 언어 체계를 창조할 수 있는가를 보다 더 잘 이해하게 된다. 가치들을 정립하는 데에 집단이 반드시 필요한데, 가치들은 오로지 관습과 일반적 동의에 따라서만 있게 되기 때문이다.”¹⁾

언어와 사회는 양자 중 어느 것이 먼저 생겨났는가를 밝히기 불가능할 정도로 서로 밀접하게 얽혀 있다. 언어 체계의 구축과 사회의 구성은 상호 근원적일 수밖에 없다. 언어는 사회를 떠받치고 있고, 사회는 언어를 떠받치고 있다. 언어의 중심에 사회가 놓여 있는데, 우리는 일반적으로 사회적 관습들(통념들, 기준들, 가치들)에 따라 말하고 듣고 쓰고 읽는다. 우리가 사회 내에서 명시적이거나 비명시적으로 설정된 틀 내에서 언어를 사용하는 데에 따라, 우리는 바로 그 틀 내에서 타율적으로 사유한다. 사회의 중심에 언어가 놓여 있으며, 우리는 바로 언어가 만들어낸 의미들의 규정들 통해 사회를 구축한다. 언어의 가장 중요하고 가장 핵심적인 기능은 사회적 가치들·기준들과 사회적 질서를 구축하는 데에 있다.

정치·경제와 지배적 언어

다른 관점에서 보면 사회를 떠받치고 있는 것은 정치와 경제이며, 사회적인 것의 중심에 정치(권력의 구성과 배치와 분배, 또한 권력의 재구성)와 재배치와 재분배, 또한 반권력의 구성)와 경제(자본의 구축, 성장과 확장, 자본의 배분)가 놓여 있다. 그러나 바로 언어가 정치와 경제에 개입한다. 언어라는 토대 없이 그 자체로 구성되어 유지되고 전개되는 정치·경제 체제는 역사에서 한 번도 존재한 적이 없으며, 언어는 정치의 형태를 규정하고(그때 언어는 이데올로기나 이념이나 법으로 승격된다), 그에 따라 이데올로기화되거나 이념화되거나 법제화된 정치적 언어를 통해 경제의 형태가 형성된다. 또는 유물론적 전개 방식을 따를 수도 있다. 경제적인 어떤 큰 변화(과학과 기술의 발전에 따르는 변화)가 있을 수 있고, 그에 따라 정치적 변화가 요구되고 실현될 수 있다. 그러나 어떠한 경우에도 경제적 변화가 정치적 변화로 이어지기 위해서는(전자로부터 후자로의 ‘자연적’ 이행이라는 것은 존재하지 않는다) 반드시 강력하고 보편적인 언어(또 다른 어떤 이데올로기나 이념, 그게 아니라면 적어도 또 다른 어떤 법)가 필연적으로 요청된다. 그러나 이러한 점에 강조해야 하는데, 그러한 보편적인 언어는, 설사 어느 정도 합리적이고 어느 정도 정의로운 정치·경제 체제를 구성할 능력이 있는 언어라 할지라도 진리(초월적 진리)와 무관하다. 왜냐하면 그러한 언어는 모든 언어와 마찬가지로 존재를 직접 포착할 수 없으며, 어떠한 경우라도 오직 인간들 상호 간에만 정립될 수 있는 의미들에만 접근할 수 있고, 다른 어떠한 언어보다도 인간 관계에 더 긴밀하게 의존해 있으며, 인간 관계를 더 분명하게 드러내고, 인간 관계에 더 강력한 영향을 끼친다. 그 언어는 어떤 경우, 나아가 많은 경우 인간 관계 너머에서 인간들 위에서 인간들을 지배하는 지배적인 의명적 체계로 승격되며, 그 때 우리는 그 언어를 무의식적으로, 역설적이게도 ‘진리’라고 여기게 된다. 그에 따라 우리의 존재를 추상화시키고 소외시키는 사회적·일반적 기준들이 정립되고, 그로부터 ‘전체주의적’이라고 불릴 수

있는 사회가 구축된다. 그러한 일신론(좁은 의미에서의 일신론, 즉 유일한 절대적 신을 가정하는 유대교나 기독교나 이슬람교가 아니라, 절대적이라고 여겨지거나 적어도 지배적인 어떤 가치 체계에 대한 집단적 믿음)에 기초한 관리되는 사회는 어디에선가 존재했었고 지금도 존재한다.

신자유주의: 개인주의로서의 전체주의

많은 사람들이 현재의 신자유주의 사회를 전체주의적 사회라고 규정하거나 적어도 전체주의적이라고 평가한다. 그 사회에서 자본이, 돈이 거의 유일하고 보편적인 상징적·사회적 가치이자 기준으로, 사회의 근본적이자 대표적인 권력으로, 따라서 일신론적인 신으로 군림하고 있다. 이 신자유주의적 사회는 자본에 대한 믿음이 신에 대한 믿음과 다르지 않다는 점을 예시적으로 증명한다. 두 믿음은 크게 다르지 않은데, 왜냐하면 양자 모두 자아(이 자본주의 사회에서 원자화된 개인)의 자기 보존의 욕구, 나아가 자아를 손에 쥐고 확인하고 싶어 할 뿐만 아니라 전신하고 싶어 하는 나르시시적 욕구, 물질적 필요에 따르는 단순한 자연적 욕구가 아닌 언어적·상징적 질서에 의해 구조화된 욕구이기 때문이다. 자본에 대한 숭배는 결코 물질 자체에 대한 것이 아니고, 자아가 자기 자신에게 들러붙어 있기를 원하는 하나의 형식이다. 자아와 자기 자신의 동일성에 대한 숨겨진 근원적 믿음과 집착의 한 형식, 그러나 그러한 자기 동일성에 대한 믿음과 집착이 바로 신에 대한 믿음 배면에 감추어져 있는 비밀이다. 우리의 이 신자유주의 사회는 개인의 자신에 대한 자기 동일성의 요구가 사회적 자기 동일성의 요구(사회적 강요)와, 자본의 요구와 구분되지 않는다는 점에서, 즉 전체의 요구가 개인(이 사회의 고립된 고독한 개인)의 요구로 치환된다는 점에서 전체주의적이다. 신자유주의는 개인주의가 전체주의의 반대항이 아니라는 사실의 증거인데, 그것은 개인주의에 근거한 역설적인 전체주의적 체제이다. 개인의 고독에 근거하고, 개인에게 고립을 강요하는, 자아가 자기 자신이기만을 강요하는 전체주의적 체제, 인간들을 고독에 빠뜨림으로써만, 그들 사이의 소통을 저지시킴으로써만, 그들 사이의 어떤 반자본적 공동 영역을 빼앗아버림으로써만 그들을 전체에 통합시키는 체제. 그러나 순수한 물질적 토대 위에서 있기는커녕, 물질밖에, 자본밖에, 즉 자아밖에 없다고, 너 자신이 바로 자본 자체라고, 타인들도 관계도 존재하지 않는다고 끊임없이 언어적·상징적 질서를 강요하고 유포시키면서 역설적으로 고독을 인간 관계의 원형과 같은 것으로 만들어버리는 체제, 그러나 이 경우 사실상 우리는 고독 가운데 평안하고 무사하게 거주할 수 없다. 고독은 또 하나의 인간 관계의 형식, 정확히 말해 인간 관계의 지배적 형식인 것이다. 고독은 우리가 관계 내에서 주고받는 상적인 것이다. ‘서로 상관없음’은 각자를 부드럽고 쾌적한 고독 안으로 안기게 하는 평화 조약이기는커녕 절망적인 인간 관계의 형태에 지나지 않는다. 인간 관계의 파괴조차 또 다른 종류의 인간 관계일 수밖에 없다.

신자유주의적 고독 또는 고립

신자유주의에서의 고독의 역설적인 보편적 언어가 우리의 인간 관계를 지배하고 있다. 다른 전체주의적 언어들과 마찬가지로 그 언어는, 언어 자체가 진리와 관계하고 진리를 표현하지 못한 채 전적으로 인간 관계에 근거할 뿐만 아니라 인간 관계를 구성한다는 사실을 반증한다. 그러나 과거의 전체주의적 언어들은 모든 경우 경제 그 너머의, 또는 그 너머에 있는

것처럼 보였던 궁극적 의미들(도덕적이거나 종교적이거나 철학적 가치들, 가령 신, 군주, 국가, 민족, 노동, 프롤레타리아)을 가리키면서, 하지만 사실은 한 집단의, 또는 한 집단에서 선택된 자들의 정치적·경제적 권력을 증대시키고 그들을 중심으로 조직된 정치적·경제적 질서를 유지시키고 공고히 하기 위해 '절대적' 매개항으로서 인간들 사이에 군림했다.

그러한 근거이자 목적으로서의 전체적 의미들이 모두 고갈되어버린 이 시대(흔히 말하듯 역사의 종말의 시대)에 신자유주의의 고립을 명령하는 보편적 언어는 이전의 전체주의적 언어들과 마찬가지로 인간들 사이를 지배적으로 매개한다. 그 언어는 과거의 전체성의 언어와 마찬가지로 사회에서 구성된 정치적·경제적 권력과 거기에서 정립된 정치적·경제적 질서를 뒷받침하지만, 그것과는 달리 고립된 원자가 되어야만 보편적 기준(자본이라는 기준, 자본이 요구하는 기준)에 부합하는 인간이 될 수 있다고 말한다. 그러나 그 언어가 갖는 역설은, '내'가 그것이 제시하는 보편적 기준에 종속될 때 마지막 귀결점은 보다 더 고독해지는 것이라는 데에 있다. 개인성(주관성)과 집단성(보편성)의 기이한 결합, 병적인 고독과 병적인 사회성의 불행한 연계, 그러나 그러한 사실은 현재의 이 신자유주의적 사회가 고립된 원자들의 집산일 뿐이라는 사실을 정확히 반증한다. 결국 남는 것은 정치적·경제적 권력과 질서에 종속된 사회 체제(사회적 위치들·기능들)와, 그 체제에 종속된 개인적 의식들밖에 없다. 그러한 결과로 우리를 이끄는 것은 정치적·경제적 움직임 배면의 언어적 권력이다. 개체적 의식들을 사회적 의식으로 동일화 시키는 동일성의 권력, 자기를 의식한다는 것과 타인들을 의식한다는 것을 같게 만들어버리는 매개의 권력, 니체의 '신은 죽었다'라는 말이 종교적 차원에서보다는 사회적 차원에서 이해되어야 한다는 것이 옳다면²⁾, 즉 그 말이 기독교적 신의 절대적 의미가 한계에 이르렀다는 사실보다는 사회가 인간들에 대해 초월적인 어떠한 원리 위에도 서 있지 않으며 '나'는 근본적으로 사회의 보편적 의식에 동일화될 수 없다는 사실에 대한 선포라는 점이 옳다면, 신은 아직 여전히 죽지 않았다. 물질 자체와 결코 동일시될 수 없는, 언어적·상징적 질서에 따라 등극한, 자본이라는 신이 여전히 살아 있다.

이데올로기로서의 신자유주의

즉자적인 물질 자체는 묵언 가운데 남아 있을 뿐이기에 어떠한 사회적·언어적 권력도 행사할 수 없는 반면, 스스로 말하면서 이 사회를 지배하는 것은 바로 자본이라는 지배적·신적 언어이다. 신자유주의 사회에서 중요한 것은 물질 자체가 아니라 자본이다. 또는 자본이 부여하는 의미와 가치에 의해 윤색된, 언어적으로 상징화된 물질이다. 하나의 이데올로기인 신자유주의는 물론 단순한 어떤 물질 제일주의가 아니며, 모든 이데올로기들과 마찬가지로 처음에는(1960년대 후반) 하나의 소수자 담론이었다가 지배 그룹들(대학들, 학회들, 교회들, 전문가 협회들 그리고 무엇보다 기업들과 국가)의 지지를 얻어 그 자체가 제시했던 가치들(시장교환 윤리의 우선성, 사유재산의 신성화, 개인 또는 기업의 자율성과 자유의 극대화, 교육·복지·문화·의료와 같은 공적 영역의 사적 영역화 또는 자본화, 경쟁 선호주의, 모든 것의 금융화 등)을 전면적으로 유포시키면서 사회의 주도적 가치들로 전환시킬 수 있었다.³⁾ 신자유주의는 모든 이데올로기들과 마찬가지로 그 자체가 확산되고 광범위하고 확고한

힘을 갖게 되는 데에 필요한 경제적·정치적 권력은 말할 것도 없고 이론적 권력도 보유하고 있다. 어떤 중심 이데올로기가 군림하는 모든 사회에서와 마찬가지로 신자유주의 사회에서 지배적 사고는 지배계급(즉 자본의 귀족들)의 사고이다.⁴⁾ 신자유주의는 지금까지 융성했던 모든 이데올로기의 적나라한 실상과 최종 귀착점을 보여준다. 지금까지의 모든 이데올로기가 겉으로는 어떤 고상하거나 숭고한 이상(理想)을 표방했음지라도 궁극적으로 한 지배 계급의 부와 권력을 창출하고 유지시키는 데에로 귀결되었다면, 신자유주의는 사실상 어떤 이상의 신비화에—적어도 '자유'라는 이상에 전면적으로—의존하지 않고, 노골적이고 직접적으로 계급적 부와 권력을 옹호하는 이데올로기이다. 그것은 모든 이데올로기의 결론이었던 것을 향해 치장하지 않고 곧장 달려간다.

신자유주의의 다른 하나의 측면에 주목해보자. 신자유주의적 언어 체계에 들어앉아 있는 자본은 의미와 가치의 기준들을 만들어내지만, 그 기준들은 단순히 우리를—거기에 부합되는 자들과 그렇지 못한 자들로—구분하는 드러난 경계선으로 작동하기보다는, 또는 그 이전에 우리 각자를 자기에게 스스로 묶이도록 강요하는 자아의 동일성의 형식으로 작동한다. 신자유주의 사회에서 자본의 언어는 드러내 놓고 우리를 구별하기보다는, 또는 그 이전에 우리 각자의 내면에 어떤 것이 '너'에게 좋고 그럴듯하고 아름다운가를 가르치려고 한다. 그 언어는 우리 각자에게 자기와 일치하는, 정확히 말해 일치하는 것처럼 보이는 관념들을 제공하는데, 그러한 점에서, 즉 우리 내면으로부터 우리 모두를 지배하려 한다는 점에서 그것은 '신적'이다. 그것은 각자의 내면을 관리하지만, 정확히 그러한 한에서 역설적으로 익명적인 힘으로 통제하고자 한다.

자본의 언어에 대항하는 변증법적 투쟁

지배적 또는 지배주의적 자본의 언어를 거슬러서 투쟁을 벌여야만 한다. 그러나 그 투쟁은 물질주의에 대항하는 어떤 정신주의의 투쟁이 아니고, 보편을 가장한 채 군림하는 그 언어를 거부하는 또 다른 언어들의 투쟁이다. 압제적인 그 언어가 만들어내는 관념들이 사회의 정치적·경제적 토대를 실제로 구성하고 있기에, 그 언어에 대한 정신적이거나 관념적인 부정은 충분할 수 없다. 그 언어는 주인 없는 익명적 권력의 장소를 만들어내는데, 왜냐하면 누구도, 어떠한 권력자도 그곳을 지배하는 주인이 될 수 없고, 바로 그 지배적 언어가, 지배주의적 관념들이 그곳의 주인이기 때문이다. 따라서 그 언어에 저항하는 투쟁은 단순히 어떤 지배자 또는 지배자라 간주되는 어떤 자에 대한 투쟁이기 이전에, 우리 각자에 힘을 행사하고 있는 우리 안의 어떤 관념들에 대한, 따라서 우리 자신에 대한 투쟁이어야 한다. 또한 또 다른 언어들의 의식적이고 변증법적인 투쟁이어야 한다. 정치·경제·이론·철학·윤리·습성의 여러 차원에서 또 다른 언어들을 내세워 싸워야만 한다. 침묵은 언제나 압제를 용인하는 가장 확실한 방법이며, 전체주의적 언어에 대립하는 또 다른 언어들의 변증법적 투쟁(주도적 의식에 대항하는 또 다른 의식의 투쟁, 보편적이라고 여겨지는 명제들과 대치하는 또 다른 명제들, 일반적인 신념을 거부하는 또 다른 신념의 투쟁)은 반드시 필요하며, 그 이전에 필연적이다.

그러나 자본만이 모든 것의 가치 기준이 되고, 우리 각자가 자본의 지배로부터 벗어나는 출구를 찾지 못하고 있으며, 자본이라는 척도에 부합되는 것이 고독한 자아로서 사회 안에 간하는 것과 동일하게 되어버린

이 시대에, 무력해보이고—늘 반복되는 표현에 의하면—‘쓸모없으며’, 사실상 어떠한 정립된 진리도 내세울 능력이 없는, 따라서 비변증법적인 이 문학적 언어라는 것은 왜 필요한가? 무슨 소용인가? 자본이라는 규범을 거부할 능력도 용기도 없는 채 다만 시인이나 예술가처럼 행세하면서 사실상 똑같은 자아에 매어 있는, 그러나 그 자아를 전시해 보여주고 싶어 하는 자들을 우리는 이제 더 이상 믿을 수 없을 것이다. 그러나 사실은 소외된 채 소심하게 웅크리고 앉아 서정(抒情)을 추구하는, 그러나 자신을 소외시킨 세상에 복수의 원한감정을 품고 있는 시인들에게 우리는 이제 충분히 식상해 있을 것이다. 아니면 마치 자신이 세상을 바꿀 수 있는 자라도 되는 것처럼 문학이라는 이름으로 이러저런 사회적 문제들을 고발하고 비판하며, 문학을 발판으로 정의와 평등과 양심을 외치는 자들과 그들의 말은 정당화될 수 있는가? 이 모든 이들의 각자의 진실을 향한 의지는 진실한가? 우리가 우리 자신에 대해 갖는 이미지가 분명한 것일 수 없는 것처럼, 우리가 이 모든 이들에 대해 내리는 판단도 전적으로 확실한 것이 아니거나 피상적인 것일 수 있다. 여기서 우리는 어떤 사람 또는 어떤 작가라는 개인을 판단하기 이전에 문학적 언어에 대한 물음으로 되돌아가 보고자 한다.

자본의 언어 내의 구멍

자본 제일주의, 자본을 근본적이지 유일한 공통의 척도로 받아들이는 관점, 고독과 고립의 원리, 나르시시즘이라는 규범과 같은 정의들로 요약될 수 있는 신자유주의적 이데올로기도 의심의 여지 없이 초월적이거나 초주관적이거나 객관적(초사회적) 진리가 아니고 인간 관계에 근거한다. 그러나 그 이데올로기가 정치적·경제적 권력과 맞물려 전개되면서 일반적인 집단적 함의를 통해 굳어진 사회적 기준이, 결국 인간 관계를 좌지우지하는 익명적인, 우리의 표현에 의하면 ‘신적인’ ‘진리’가 되어버린 것이다. 그 이데올로기가 단순한 가상이거나 허위라는 것이 아니다. 그것은 인간들을 통제·관리하고 인간 관계의 형태를 규제하는 강력하고 실제적인 힘이다. 그럼에도 불구하고 그것은 불변의 진리는 아니며, 정확히 말하자면 오직 정치적·경제적 권력을 등에 업고 실현되기 때문에 인간들을 지배할 수 있는 언어적 권력, 역사에서 우리를 지배했던 봉건주의·왕권신수설(현실)·공산주의·파시즘 등과 같이 ‘진리’로 군림하고 ‘진리’라고 여겨지는 권력이다. 초월적인 어떤 것이 아니라, 인간 관계에 근거하지만, 인간 관계를 넘어서, 그러나 여전히 인간 관계에 의존해서 유포되는 언어적 힘, 정치·경제를 실제의 권력으로 구축하기 위해 전제되어야만 하는 관념적인 권력. 신이라고, 또는 신적인 것이라고 사회적으로 집단적으로 공인받은 모든 것은 신에 의해 실제로 주어졌던 적이 한 번도 없으며 모두 인간들이 만들어낸 것이다.

이데올로기적 언어는 어떤 사물이나 현상이나 사건의 여러 측면들을 재현해낼 수 있지만, 그에 따라 그 언어가 생산해내는 의미들과 가치들은 오직 인간들에게, 인간들 사이에 놓여 있다. 그러나 바로 인간들 사이에 이데올로기적 언어가 완전히 틀어막을 수 없는 구멍이 존재한다. 거기에 존재 전체의 규정과 질서화를 목표로 삼을 수도 있는 언어적 힘이 메울 수 없는 언어의 틈새가 자리 잡는다. 그러나 다른 한편 그 언어의 틈에 오직 언어가 발설되고 쓰이는 데에 따라 움직이기 시작하는, 언어의 발원지이기도 언어가 가리킬 수 없고 어떠한 명제로도 재현할 수 없는 언어의 중심이 놓여 있다. 문제가 되는 것은, 언어와 무관하지 않지만 언어가 의식에 분비해내는 의미들과 관념들에 의해 장악될 수 없는 ‘사이의 사이’, 의식 이전 또는

이후의—변증법적으로 매개될 수 없는—사이, 언어의 틈새이다. 인간들 사이의 통로를 만드는 구멍, 그 구멍은 어떠한 의식도 설사 이데올로기적 언어를 통해서라도 메울 수 없는데, 왜냐하면 그것은 의식과 차원을 달리 하는 몸이라는 통로의 구멍이기 때문이다. 그 구멍에 모든 의미와 모든 관념 이전에 작동하며 그것들 모두의 타당성이나 부당성을 가늠하는 준거가 되는 언어의 중심이 있다. 문학적 언어가 있다면, 그것은 의식들의 매개를 통해—무의식적으로, 즉 의식들에 대한 무의식적 매개‘물’인 명제들을 통해—사회에 통합되는 인간들 사이를 해집고 그 ‘사이의 사이’를, 언어의 중심을, 의식들의 사이가 아닌 몸들의 사이를 현시시키는 언어이다. 이데올로기적 언어가 어떤 절대가 아니라 인간들 사이에 근거하고 있다면, ‘사이의 사이’는 어떠한 명제보다도 앞서며 어떠한 명제로도 포착되지도 고정되지도 않는다. 그 사실을 문학적 언어는 증명한다. 다시 말해 그것은 이데올로기적 명제들이 자리 잡고 있는 의식들의 사이의 구멍으로 파고 들어가 그 사이의 전의식적인 별거벗은 양태를 드러내 보여준다. ‘사이의 사이’, 명제들의 구속과 압제로부터 벗어난 사이, 그것은, 존재를 의식 내으로 함입시키는, 이데올로기적 명제들의 내재화의 운동으로부터 우리가 벗어나게 되는 동시에 존재를 향해 튀어나가는 몸의 움직임을 추진시키게 되는—또는 우리가 그 몸의 움직임 자체로 전환되는—과정에서 열린다.

자본의 언어에 저항하는 비변증법적 투쟁: 문학적 언어 또는 몸의 언어

어떻게 문학적 언어는 그러한 과정을 전개시킬 수 있는가? 언어 자체가 의식화·사회화의 매개물이기 이전에 몸의 기관, 몸이 연장(延長)된 것이다. 말하자면 언어 자체가 감각의 연장어로서 감각과 맞물려 작동하며, 그에 따라 우리는 언어 때문에 사물을 더 잘, 더 섬세하고 더 다층적으로 느낄 수 있게 된다. 언어는 감각 기관들을 실제로 자극하는 구체적 감각이 정념으로 수렴되는, 즉 구체적 감각이 우리의 정서적 내면의 보이지도 들리지도 않는 추상적 리듬으로 전환되는 경로를 틈을 뿐만 아니라 역동적이고 복합적으로 만든다. 동시에 언어는 우리가 자신의 외부_{ex}로 향해 나아가는 궤적과 방향(탈존의 방향)을 그려내고 지시한다. 말하자면 몸과 연관된 언어의 두 가지 작용이 있다. 즉 한편으로는 그 언어는 사물의 이미지화를 추진하며, 다른 한편으로는 몸의 현전으로 나타나는 탈존을 현시시킨다. 한편으로 그것은 우리 눈앞에 어떤 것이 실제로 보이게 하지는 않지만 몸의 감각의 연장으로 작용하면서 우리로 하여금 사물의 여러 측면들을 만질 수—느낄 수, 정념으로 받아들일 수—있게 하며, 다른 한편 어떤 사람의 몸—나아가 삶—을 드러내거나 마치 볼 수 있는 것처럼 감지하게 한다.

나는 언어 때문에 사고하게 되고, 그에 따라 존재를 나의 의식 안으로 끌어당기면서 사회내에—좋은 쪽으로든 나쁜 쪽으로든 좋지도 나쁘지도 않은 쪽으로든—불들리게 되지만(언어의 구심력 운동, 언어가 추진하는—의식의 차원에서의—내재화), 그 이전 또는 이후에 언어에 의존해서 존재를 향해 밖으로 나아가게 되고 몸의 탈존을 공동의 영역으로 가져온다(언어의 원심력 운동, 언어가 추진하는—몸의 차원에서의—외재화). 문학적 언어는 보이거나 들리는 단어들의 집합이 아니고, 단어들 배면에서 추진되는 작용이자 단어들에 주어지기 이전 또는 이후에 나타나는 효과이며, 단어들의 조합을 통해 가능하게 되는 동일화의 원리(포면타당하다고 여겨지는 명제들의 구성과 정립, 또한 그에 따르는 의식들의 사회적 통합)의 근거로 돌아가거나 그 원리를 와해시키는, 단순적 몸의 행위이다. 문학적 언어, 또는 몸의 언어는 단어들에 근거해 이루어지는, 의식들을

종속시키는 일반적 기준의 성립 과정을 역추적하면서 의문에 부치는— 단순히 부정한다는 것이 아니라, 긍정과 부정 이전의 몸들의 접촉 영역을, 일반적·의식적 기준의 성립 근거를 다시 열어 드러내는— 동시에 서로 고립된 가시적인(구체적인) 몸들을 기화(氣化)시키면서 그 공동의 비가시적 영역으로 이끌어가는 리듬(들리지 않는 리듬, 오히려 보이지도 들리지도 않는 공동의 탈존 또는 공동의 영혼의, 정념의 움직임)이다.

창조적 언어: 음악으로서의 문학적 언어

내가 언어의 내재화에 머무를 때, 나는 나 자신의 의식을 사회의 일반적인, 나쁘게 말하면 ‘진부한’ 의식에 매개시키는 표상들(보편적 관념들) 안에 갇히게 되는 반면, 내가 언어의 외재화를 따라갈 때, 나는 표상들이라는 그 매개물의 규정 작용 또는 고정 작용을 멈추게 하는 동시에 직접적으로, 단수적으로 사물들과의 관계의 길을 놓으면서(존재로의 열림) 또한 타인과의 관계 안으로 기입된다(타자로의 열림). 이는 바로 “공간은 시간이 되고 마찬가지로 몸은 영혼이 된다”⁵⁾고 보았던 노발리스가 “언어는 관념들을 연주하는 악기이다. 시인, 연설가와 철학자는 문법에 따라 연주하고 작곡한다”⁶⁾라고 쓰면서 분명히 하기를 원했던 바이다. 어떤 말을 마치 음악처럼 울려 퍼지게 하는 것, 어떤 단어들을 추상화된 비가시적 감각인 리듬으로 생성시키는 것, 바로 거기에 언어를 일반적으로 사용하는, 보다 정확히 말해 언어에 의해 ‘진부하게’ 사용되는 방식과는 다른 창조적인 언어 사용 방식이 있다. 감각의 확장된 형태라고 정의할 수밖에 없는 언어를 몸처럼 사용해서 사물과 타인에게 덧씌워져 있던 매개물을 걷어내면서 사물과 타인을 직접적으로 단수적 양태로 만지는 동시에 사물과 타인에 의해 마찬가지로 직접 만져지는 것이 관건이다. 사물과 타인에 대한 관념적 규정(고정화)이 아닌, 사물과 타인으로서의 열림, 언제나 음악적일 수밖에 없는 관계의 현시, 주객 비분리 지대에서의 소통, 언어의 창조적 사용의 귀결점은 일차적으로는 사물과의 관계의, 타인과의 관계의 전(前)의 의식·전관념성으로, 몸의 차원으로 되돌아가는 데에 있다. 어떤 언어 사용이, 어떤 말이, 어떤 외침이, 어떤 절규가, 어떤 시작(詩作)이 발설되거나 씌어진 단어들을 수단으로 삼아, 그러나 결국 그것들을 지우면서—명제들의 규정 작용을 무화시키면서—, 따라서 침묵 속에서 우리를 만지고 만져짐의 동일성을 통해 관계 내에 위치시키는 것이다. 그렇기에 무매개적이고 창조적인 언어 사용은 궁극적으로는 묵언(默言)을, 표현의 진공 상태가 아닌, 관계의 역동성과 다르지 않은 묵언을 ‘말하는’ 것이다. 니체의 정확한 지적대로 “개념의 조야한 재료들이 거의 사라지는 한에서”⁷⁾ 묵언을 ‘울리게 하는’ 것이다.

언어의 외재화 작용과 문학적 언어

언어를 통한 외재화와 그 내재화는 언제나 함께 전개된다. 그러나 사물에 대한 것이든 타인에 대한 것이든 관계(내가 어떤 것이나 어떤 자와 마주하는 상황)가, 그 관계로부터 파생된 관념적 표상들보다 선행하기에, 내재화에 대해 외재화가 일차적이라고 말할 수 있다. 언어가 존재와 인간을 개인적이지 사회적·집단적인 의식 내에도 포섭시키는 내재화를 진행시킬 때, 언어는 개인들 사이의 매개물로 작동하면서 한 개인과 다른 개인을, 또한 개인들과 사회를 동일한 가치들과 기준들에 묶어놓는다. 그 경우 언어는 개인들 모두에게 동일한 방향과 지점을 가리키는 표식과

같이 작용하면서 그들 모두에게 동일한 관념들을 제공한다. 그 진부한 관념들은 사회를 구성하는 데에 필연적으로 요구되며, 언제나 존재해야만 하고 어디에서나 존재한다. 그러나 특정 관념들(과거에 그것은 도덕이나 종교나 정치라는 옷을 입고 나타났던 반면, 현재는 경제 뒤에 숨어 있다)이 다양한 여러 영역에서의 관념들을 좌지우지하고 그것들 위에 특권적으로 군림할 때 ‘전체주의적’이 된다. 그러한 지배적 관념들이 인간과 사회를 전체주의적으로 만들며, 전체주의적 사회는 한마디로 그러한 주도적 관념들이 진행되는 내재화에 의해 전적으로 관리되는 장소이다. 모든 사회가 내재화에 의해서만 구축되고, 개인 일반에게서, 따라서 모든 사회에서 내재화가 외재화에 대해 언제나 우세하다는 점은 사실이다. 하나로 통합되지 않는, 다수적이고 다양할 수밖에 없는 외재화의 목소리가 고정된 동일성의 어떤 관념들에 의해 애초부터 무시되고 억눌려 있는 곳, 그러나 거기에서도 외재화의 움직임이 완전히 중단될 수 없고 중단되지 않는데, 바로 그 중단 불가능성에 문학적 언어가 개입해서 그 불가능성을 불가능한 것으로 유지시킨다. 만약 외재화의 움직임이 끝나버린다면, 이는 어떠한 정치적 저항이나 변혁도 완전히 불가능하게 된다는 것을 의미한다.

전체주의적 사회(현재의 경우 우리가 ‘신자유주의 사회’라 부르는 그곳)에서조차 문학적 언어가 완전히 죽은 채 움직이지 않는다고 단언할 수 없다면, 그 이유는 우리가, 아니면 우리 가운데 소수의 사람들이 어떠한 강력한 장애물이 앞을 가로막고 있다 할지라도 자신들에게 고유한 불굴의 시적 정신이나 정의나 사랑이나 박애의 정신을 부여받고 밀고나갈 수 있기 때문이 아니다. 그 사회 역시 하나의 사회인 이상 언어 위에 놓여 있고 언어로 짜여 있으며, 우리 자신이, 우리 모두가 언어적 존재, 영원히 언어로부터 벗어날 수 없는 존재이기 때문이다. 우리가 내재화를 전개시키고 지속시키는, 사회적 매개물로서의 언어가 아니라, 그 매개하는 언어의 작용을 중지(에포케)시키는, 외재화를 추진하는 또 다른 언어로부터, 즉 몸의 언어로부터 완전히 벗어나기 불가능하기 때문이다. 그러나 언어적·의식적 매개를 중지시키고 몸을 드러내고 현시시키는 그 언어는 그 마지막 귀결점에서 무엇을 발견하는가? 무엇과 마주하고 마주치는가?

내재화로 나아가는 경우 언어는 사회와 동근원적이지 상호 근원적이다. 그 경우 언어는 사회의 근원이며, 마찬가지로 사회는 언어의 근원이고, 우리는 양자 가운데 어느 것이 먼저이고 더 근원적인지 결정할 수 없다. 그러나 외재화로 향해 있는 경우 언어는 한편 사물과의 관계의 길이 되는 방식으로 작용하고, 다른 한편 타인과의 관계를 여는 방식으로 작용하지만, 첫 번째 작용은 두 번째 작용으로 수렴된다. 왜냐하면 우리가 각자 사물과의 관계에 놓이면서, 즉 존재로 열리면서 만약 그 자체에 만족할 수 있다면—첫 번째 작용이 그 자체로 우리에게 충분한 것일 수 있다면—우리는 ‘말할’ 필요가, 우리 자신을 언어에 의뢰해놓을 필요가 없을 것이기 때문이다. 아주 단순한 하나의 언명조차, 나아가 어떠한 타인도 재현하거나 묘사하지 않는 하나의 언명조차 이미 타인의 존재를 예상하고 있으며, 타인을 향해 발설되는 것이다. 내가 존재로의 열림을 ‘말한다면’, 타인으로 열리면서, 또한 나 자신을 타인에게 위탁해두면서, 나와 타인의 공동 영역에 있을—우리는 여기서 다른 표현을 찾을 수 없는데—‘인간’을 증언하기 위해 ‘말하는’ 것이다. 존재로의 열림이 ‘말해질 수’ 있는 조건은 바로 타인이 있다는 사실이다. (마르틴 하이데거는 언어에 대한 탐색으로 전개되는 자신의 후기 사상에서 언어를 통한 존재로의 열림을 끈질기게 강조했지만, 그는 오직 존재와 마주하는 고독한 현존재인 ‘나’와 그 복수형인 민족에만 주의를

기술일 뿐 타자로 향해 있지도 접근하지도 않는다.⁸⁾ 세계 내에서, 사회 내에서, 심지어는 전체주의적 사회 내에서 이러저런 방식들로, 이러저런 영역들에서 통용되는—외재화와 내재화에 따라, 양자의 반복에 따라 주어지는—명제들에 대해 판단중지(환원, ‘에포케’)를 감행했을 때, 즉 그것들의 의미들을 탈각시켜 지워지게 만들 때, 우리는 그것들이 규정되고 제시되기 위해 필연적으로 요구되는 조건과, 즉 너와 나의 공동 영역에 들어가 있지만 너와 나 모두에 대한 타자와, 어떤 ‘우리’와 마주하게 될 것이다. 우리가 이 사회 내에서 유통되는 여러 명제들을 그냥 맹목적으로 믿고 따라가는 ‘자연적 태도’로부터 뛰쳐나올 때 우리가 부딪히게 되는 자는, 우리를 놀라게 하는 자는 생각하는 나(데카르트적 ‘에고 코기토 ego cogito’, 나는 생각한다)가 아니고 정치적·경제적(사회적) 관계와는 완전히 다른 ‘너’와 ‘나’의 관계의 단초를 마련하는 타자이다. 왜냐하면 언어가 사유에 앞선다고 본다면, 인간이 생각하는 존재이기 이전에 말하는 존재라면, 고독한 자율적인 사유하는 주체 또는 개인이기 이전에 언어에 묶여 말하면서 스스로를 내어주는 쫓겨난 자라면, 인간의 그 쫓겨난 틈 사이로 어떤 자가 이미 언제나 미리 도래하고 있기 때문이다.

문학적 언어의 저항

문학적 언어가 있다면, 그것은 발설하거나 듣거나 쓰거나 읽을 수 있는 고정된 단어들 그 자체로 구성되지 않으며, 다만 언어의 외재화를 극단까지 추구하는 언어 작용이 가져오는 효과일 뿐이다. 단어들과 명제들에 개입하는 언어적 효과, 그러나 그것들 모두를 그 자체와는 다른 것이 되게 만드는 작용, 나아가 그것들 모두를 중지시키는 언어적 움직임, 따라서 어떤 것을 재현하고 규정(동일화)하는 의식을 단절시키고 무화시키는 정념의 솟아남, 한 권의 책 위로 솟아나는 정념의 명멸, 의식을 가동시키며 의식에 호소하고 관념들을 제공하고 유통시키는 언어가 한 권의 책 위로 물러나는 시점에서, 애초에 감각들을 깨어나게 했고 운반했던 언어는 감각들이 수렴되는 보이지도 읽히지도 않는 추상적 지점을 어떤 자의, 어떤 몸의 현전으로 현시시킨다. 몸짓의 투척, 몸짓이 그려내는 필치, 다가오는 숨결과 박동의 들리지 않는 소리, 한마디로 어떤 탈존의 표출, 어떤 작품을 읽으면서 단어들이나 명제들이 아니라 그 위에서, 책 위에서 감지할 수 있는 누군가의 다가움, 주어져서 읽을 수 있는 어떠한 단어나 명제와도 일치하지 않는 문학적 언어는 바로 어떤 자가 접근해 들어오는 통로이다.

어떤 자의 현전, 문학이 마지막으로 마지막에 말하고자 하는 것, 어떤 시인이나 소설가가, 그 이전에 한 남자나 한 여자가 말하기를 원하지만 의식적이거나 의도적으로 말할 수 없는 그것, 문학 이전에 언어 자체를 가능하게 하는 조건인 관계의 실상이자 언어 자체가 수렴되기를 원하는 시점, 모든 단어와 모든 명제가 중지되는 데에 따라 남는 암점(暗點), 에포케 이후에 남겨진, 무(無)가 아닌 지점, 거기서 모든 단어와 모든 명제의 유통 공간이자 그것들이 구성하는 사회가 무화된다. 사회 그 자체를 떠받치고 있던 언어의 모든 것을 표상화시키고 동일화시키며 규정하는 권력이 중지됨에 따라 또한 언어가 토대로서 정당화시켰던 정치적·경제적 사실들 사이에 뚫린 구멍이 드러난다. 즉 사회는 자신을 지탱하고 있던 관념적 뼈대만을, 언어의 동일화의 형식만을, 아무것도 실제로 존재하지 않고 어느 누구도 거주할 수 없는 죽음의 관념적 공간만을 드러낸다. (사회의 탈현실화, 정치적·경제적 사실들이 중요하지 않다거나, 그것들이 강요하는 여러 무거운 문제들과 그 문제들을 해소하거나 해결하기 위해

정치·경제·문화·이론·담론의 각 차원에서 투쟁을 할 필요가 없다는 것이 전혀 아니다. 모든 사회가 언어 위에 구성되어 있는 한 사회는 비실체적인 관념적 근거 위에 놓여 있다는 것이며, 특히 전체주의적 사회는 언어가 만들어내는 이데올로기의 극단적 관념성에 따라 구성되고 유지될 수밖에 없다는 것이고, 만약 이 ‘쓸모없는’ 것에, 즉 문학에 할당된 역할이 있다면, 그곳은 언어적 관념성으로 인해 입 벌리게 되는 구멍을 드러내고 그 구멍 속에서, 그 구멍을 통해 ‘말하는’ 데에 있다는 것이다. 그 구멍 속에서 언어 자체의 문학소(文學素)가, 문학적 언어가 솟아날 수 있다는 것이다.)

사회의 탈현실화, 세계의 탈세계화, 사회·세계의 와해, 그것을 전제하지 않는 한 어떠한 문학도 진정한 것이 될 수 없다. 한 시인이 사회 그 너머의 어떤 초월적 세계에 들어갈 자격이 있음을 보여주는 초대권을 소지해야만 한다는 것이 아니다. 그가 다른 사람들보다 더 정신적이고 더 고상하며 진정한 사랑이나 정의나 박애의 인간이어야만 한다는 것도, 또 그래서 안 된다는 것도 아니다. 다만 그가 사회 그 아래로, 그 밑바닥으로 내려가야만, 즉 언어의 밑바닥까지 탐색하면서 동시에 언어의 발원지로 정확히 되돌아가 단어들과 명제들이 와해되는 순간을 목도하고 그 순간을 표출시켜야만 한다는 것이다.

문학적 언어: ‘사이의 사이’를 드러내기

시(詩)는 결국 약속을 건네는 행위일 뿐이다. 시는 불가피하게 적지 않은 단어들과 명제들을 제시할 수밖에 없을지라도 결국 약속을 건네는 몸짓으로 환원될 것이다. 물론 실제로 약속나 한 번 하자는 것은 아니고, 그 모든 것에도 불구하고, 모든 언어가 무너져 내리는 동시에 사회를 이루고 있는 굳건한 사실들이 환상으로 변하고 사회 자체가 스스로 불모의 사막으로 변하는 죽음의 시점에서조차, 특별히 그 시점에서 약속의 몸짓을 현시시켜야 한다는 것이다. 그렇기에 시에 눈에 보이게, 읽을 수 있게 주어져 있는 단어들은 결국 할 말이 없다는, 또는 말할 수 없다는 사실의, ‘실어(失語)’의 표현에 지나지 않게 된다. “시는 보여줍니다. 이진 착오의 여지가 없습니다. 강한 실어(失語)에의 경향요.”⁹⁾ 하나의 시가 자체 내에 설사 많은 단어들을 담고 있다 할지라도 위상격차(언어의, 언어에 의한 ‘에포케’)를 일으켜 그것들을 바깥으로, 책 바깥으로 수렴시키지 못한다면, 그것은 시가 될 수 없을 것이다. 책 바깥의 그 지점에, 파울 켈란에 의하면, 타자(켈란이 자신의 한 시에서 밝혀주겠지만, “어느 누구도 아닌 자 niemand”, 시인도 독자도 아닌 자, 어느 특정 개인일 수 없는 자)가 “서 있다stehen”. “시는 하나의 타자에게로 가려합니다. 타자를, ‘마주섬’을 필요로 하지요. 시는 그걸 찾아갑니다. 자신을 그것에게 줍니다.”¹⁰⁾ 시에서 관건은, 특정 하나의 타인이 아니고, 하나의 타자일 것이다. 보다 정확히 말해 어느 누구와, 또는 “어느 누구도 아닌 자”와 “마주섬”, 가리킬 수 있는 어떤 자가 아닌 “마주섬”이라는 사건 자체, 언어에 의한 ‘함께-있음’의, 소통의 사건, 단어들과 명제들이 뒤로 물러나 지워지면서 중립화되어버리는 무(無) 위에서의, 따라서 사회 바깥에서의, 그러나 사회의 빈 중심을 드러내는 사건일 것이다. 타자를 위해, 타자와 마주해 함께 서 있기 위해 시는 적지 않은 단어들을 소비하면서 사물들이나 사람들을 재현하면서 말했던 것이다. 사물들의 어둠함을 드러냄으로써 사물들과 함께 거주할 수 있는 세계 내적 공간을 확보하기 위해서가 아니라, 오히려 사물들을 그 타자가 거주 불가능한 폐허 위에서 나타나게 하는 대리자로 만드는 시의 작업, “타자를 향해 있는 시에게는 사물 하나하나가, 사람 하나하나가

그대로 타자의 형상"¹¹⁾일 뿐이다.

허공의 상흔(傷痕)

그림자 속에서 있음.

어느 누구도 아닌 자, 무(無)를 위해서 있음.

알려지지 않게,

너만을

위해.

그 안에 공간을 차지한 모든 것과 더불어,

언어도

없이.¹²⁾

타자, “어느 누구도 아닌 자”, 아무도 아니고 다만 언어의 최후의 지향점이자 귀결점으로서의 공동 영역이 열린다는 사건 자체, 시가 타자를 말해야한다는 것은 시가 궁극적으로 그 사건을 유도해야 한다는 것을 의미한다. 타자의 현전의, 즉 ‘우리’라는 사건의 실행, 그것이 시가, 문학적 언어가, 그 이전에 언어 자체가 도달해야 할 진실이다. 사실과 표상(관념)의 일치로서의 인식해야 할 진리가 아닌 행위해야 할 진실, 언어는 우리 자신이 우리 사이나 인간들 사이가 아니라 그 ‘사이의 사이’에, 즉 타자가 현시되는 사이에 놓여 있음을 증거해야 한다.

언어가 행위 해야 할 진실의 행위, 단어들이 지워지는 데에 따라 그려지는 필치(문학소, 몸처럼 작동하는 언어의 보이지 않고 다만 감지되는 움직임)가 향해서 가리키는 타자, 어쨌든 그 타자가 주재하는 사이는 바로 언어가 그 자체로 에포케를 실천하는 데에 따라 마지막에 이르게 되는 지점이다. 언어에 둘러싸여 있던, 사회 내에서 일반적이거나 지배적으로 통용되어왔던 매개물인 의미들과 더불어 특히 정치와 경제가 탈각되어나가는 시점, 우리는 그 시간과 맞부딪히기가 불가능하다고 말해서는 안 된다. 그 불가능성이 절대적이 되는 곳에서 어떠한 정치적 저항도 어떠한 정치적 변혁도 불가능할 수밖에 없다. 물론 그 시간을 붙잡는다고 자동적으로 어떤 혁명이 촉발될 수는 없겠지만, 그 시간에 들어가지 못하면 어떠한 저항도 어떠한 혁명도 시작될 수조차 없을 것이다. 어떠한 저항도, 어떠한 혁명도 ‘말’ 없이, ‘말’을 전제하지 않고 촉발될 수 없다. 중요한 것은, 진부하지만 강고한 지배적 의미들에 짓눌려 있는 우리가 아니고, 반대로 그 본성이 선하고 정의롭고 고귀해서 그 모든 것들로부터 초연할 수 있는 우리도 아니고, 다만 언어 자체이다. 언어 자체가 끝까지 진행되면서 그 자체의 반전(‘에포케’)에 이르러 우리를 하여금 타자를 향해, 타자를 위해 뒤집어놓는다면, 그 타자는 바로 언어 자체의 전제조건을 가리킬 것이다. 즉 복수의 인간들을, 타자라는 공동 영역에 들어간 ‘너’와 ‘나’를, 또한 그들을, 그러나 그 경우 우리든 그들이든 결코 언어적 매개를 통해 사회 내로 완전히 통합되어 흡수되어버린 자들이 아니고, 언어가 그 자체의 성립 조건으로 제시하는, 사회 이전 또는 사회 외부의 인간들일 것이다. 스스로를 사회의 최후의 조건으로 드러내는 자들일 것이다.

/ 박준상

<주석>

- 1) F. de Saussure, Cours de linguistique générale, Payot, 1976, p. 157
- 2) ‘신은 죽었다’라는 니체의 유명한 말이 직접적으로 표명된 곳은 『즐거운 학문』 108항이다. “부처가 죽은 후에도 수세기 동안 사람들은 동굴 안에서 엄청나게 크고 두려운 그의 그림자를 보여주었다. 신은 죽었다. 그러나 인간의 방식이 그렇듯이, 앞으로도 그의 그림자를 비추어주는 동굴은 수천 년 동안 여전히 존재할 것이다”(니체, 『즐거운 학문』, 『전집』, 12, 안성찬·홍사현 옮김, 책세상, p. 183). 이어지는 『즐거운 학문』 109항에서 니체는 신의 죽음을 종교의 측면에서 해석하지 않고, 다만 그것을 집단적으로 용인되는 어떤 지배적 관념들의 종말이라고 해석한다. 키스 안셀 피어슨(Keith Ansell Pearson)은 그러한 관념들의 예들로 “우주를 살아 있는 유기체로 보는 것, 사실은 (인간적) 필요만이 존재하는 우주에 법칙이 있다고 생각하는 것, 죽음의 예외적 상황일 뿐인 삶을 죽음에 대립되는 것으로 보는 것” 그리고—우리의 문제와 관련이 깊은 것인데—“신에 대한 허구를 물질에 대한 숭배로 대체하는 것”(키스 안셀 피어슨, 『니체』, 웅진, 2007, p. 58-59) 등을 들고 있다.
- 3) 데이비드 하비, 『신자유주의』, 최병두 옮김, 한울, 2007, pp. 15-16.
- 4) 같은 책, p. 145.
- 5) Novalis, L'Encyclopédie, Minit, 1966, p. 129.
- 6) 같은 책, p. 299.
- 7) 니체, 『전집』, 4, 최상욱 옮김, 책세상, 2001, p. 61. 인용된 이 표현 바로 앞에서 니체는 언어(개념적 언어)의 한계를 지적하는 동시에 ‘말-언어’가 그 원초적 형태에서 음악(“소리내는 것”)이라는 사실을 강조한다. “음악은 무한한 의미화가 가능한 언어이다./ 언어는 단지 개념을 통해 의미를 갖는다. 따라서 사상을 매개로 공간이 생겨난다. 이것이 공감의 한계를 설정한다./ 이것은 단지 객관적인 문자 언어에 적용될 뿐, 말-언어는 소리내는 것이다: 그리고 간격, 리듬, 템포, 강도와 강조들은 모두 묘사하는 감정 내용에 대해 상징적이다. 그러나 감정의 대부분은 말을 통해 표현되지 않는다. 그리고 또한 말들은 바로 다음과 같은 것을 암시한다: 말하자면 거칠게 심연으로 몰아대는 바다에 비해, 말이란 움직임은 바다의 표면이다”(같은 책, pp. 60-61).
- 8) 시와 예술에 대한 하이데거의 성찰이 이르게 된 결론들 가운데 하나가 대지와 민족의 밀접한 연관성이다. 이는 하이데거가 18세기의 헤르더로부터 이어져 오는, 예술에서 민족적 동일성을 찾는 동시에 정립시키려는 독일적 전통과 무관하지 않음을 보여준다. “이 열려진 연관들이 편재하는 넓은 터전(die waltende Weite dieser offenen Bezüge)이 이러한 역사적 민족의 세계이다. 이러한 세계로부터 그리고 이러한 세계 속에서만 비로소 이 민족은 자신의 사명을 완수하기 위해 자기 자신에게로 되돌아간다”(마르틴 하이데거, 『예술작품의 근원』, 『술길』, 나남, 2008, pp. 54-55). 『술길』의 옮긴이 신상희는 하이데거의 이러한 말에 주석을 달면서(같은 곳) 여기서 문제되는 민족은 “국가사회주의(나치즘)를 추종하는 게르만 민족”이 아니고 “그리스 민족”이라고 분명히 밝혔는데, 근현대의 독일 철학과 독일 문학에서 독일 민족의 정체성을 추구했던 거의 모든 시도가 그리스와 그리스 민족을 전범으로 삼아 전개되었다는 점을 기억해둘 필요가 있다. 즉 그 시도에서 가정된 것은 독일 민족이 그리스 민족의 적자(嫡子)라는 점이다. 물론 여기서 우리에게 하이데거와 나치 사이의 직접적 연관성을 부각시키려는 의도가 전혀 없으며, 다만 하이데거에게 어떠한 형태로든 민족이라는 범주가 중요했다는 점을 지적해두고자 한다.
- 9) 파울 켈란, 『자오선』, 『시선』, 전영애 옮김, 민음사, 2011, p. 239.
- 10) 같은 책, p. 240.
- 11) 같은 곳.
- 12) 파울 켈란, 『서 있음』, 『아무도 아닌 자의 장미』, 고위공 옮김, 혜원출판사, 2000, pp. 184-185.

\\방현석 (소설가)

아시아의 또 다른 냉전체제, 베트남과 우리



*방현석

울산에서 태어나 농소중학교와 경기고등학교를 거쳐 중앙대 문예창작학과를 졸업했다. 소설집 [내일을 여는 집], [랍스터를 먹는 시간], [새벽 출정], 장편 [그들이 내 이름을 부를 때], 산문집 [하노이에 별이 뜨다], [백 개의 아시아](공저) 등이 있으며 35mm 단편영화 '무단횡단'을 연출하였다. 제9회 신동엽창문학상, 제11회 오영수문학상, 제3회 황순원문학상을 받았다. 35mm 현재 중앙대 문예창작학과 교수이자 아시아스토리텔링위원회 위원장, 계간 [ASIA] 주간.

1. 베트남 현대사와 전쟁

(1) 프랑스의 식민 지배와 항불 전쟁

- ① 프랑스의 침략 : 1858 년 9월 1일
- ② 완전한 식민지화 : 1885년 6월 (텐진조약)
- ③ 2차 세계대전의 종전과 독립정부 수립 : 1945년 9월 2일
- ④ 프랑스의 재 지배와 항불전쟁
- ⑤ 디엔 비엔 푸 전투의 승리와 남북총선거

(2) 미국의 개입과 베트남전쟁

- ① 통킹만 사건과 미국의 개입 : 1964년 8월
- ② 호치민의 인민전쟁 전술과 미군의 철수
- ③ 베트남 전쟁과 한국
- ④ 호치민 작전과 베트남 통일 정부 수립

2. 베트남 전쟁과 리더십

(1) 호치민의 리더십

- ① 쩌 바 당: 사이공 총 서기장(전시 사이공 전쟁 책임자)
“프랑스가 세운 남부정권에 수상, 국회, 군대 다 있었다. 그런데 단 하나가 없었다.”
- ② 보 반 끼엣 : 통일정부 수상(호치민 서거 시, 남부장례위원장)
“현실에 부합하지 않는 것을 과감히 바꾸는 것이 혁명이다.”
- ③ 우옌 비엣 : 호치민 장학장
“박 호, 너희들은 공부하는 것이 전투다.”
- ④ 우옌 흐 한 : 반 민(남부 마지막 대통령) 경호사령관
“반 민 Duong Van Minh, 나라를 두 번 팔아먹을 수는 없다.”

3. 베트남 전쟁과 예술가, 그리고 「랍스터를 먹는 시간」

_ 베트남, 우리의 과거와 미래를 비추는 거울

(1) 전쟁의 예술가

- ① 디엵 민 쩌우 : 피로 그린 한 폭의 그림 <호아저씨와 중·남·북의 세 아이들>
“아름다운 여자는 딱 한 번만 그리면 된다. 그러나 그리고 또 그려도 다 그릴 수 없는 인간이 있다.”
- ② 안 선 An Son : 촬영 감독
“모두 울고, 나도 울면서 카메라를 돌렸다.”
- ③ 쩌 퐁 Son Tong : 소설가
“다른 것을 다 바꾸어도 호치민을 바꿀 수 없다.”
- ④ 반 레 Van Le : 시인
“살아서 저 친구를 몇 번 더 만날 수 있을까?”

(2) <존재의 형식>과 <랍스터를 먹는 시간>

기웃거린 지 10년이 되어서야 겨우 베트남을 무대로 한 이야기를 쓸 엄두를 냈다.

베트남에 대해서 몰라서는 아니었다.

알 수 없었던 것은 나와 나를 둘러싼 우리들이었다.

내가 알고 싶었던 것은 처음부터 베트남이 아니고 여기, 지금의 우리였다.

-[랍스터를 먹는 시간] 후기

4. 베트남 전쟁과 「전쟁의 슬픔」

_ 그 전쟁과 다시 싸우는 1인 전쟁

“베트남 전쟁에서 누가 승리했느냐고? 모른다.

그렇지만 패한 것이 누구인지는 확실하게 안다.” - 바오닝

“정의는 승리했다. 휴머니즘도 승리했다.

그러나 인류의 악과 죽음과 폭력 또한 승리했다.” - [전쟁의 슬픔] 중에서

(1) 베트남의 문학과 세계의 전쟁문학을 동시에 뛰어넘은 작품

“이 작품은 결코 전쟁 소설에 머무르지 않는다. 순결하고 아름다운 소년과 소녀의 사랑이 참혹하게 짓밟히고 중국에는 돌이킬 수 없는 파경으로 치달는, 사랑의 비가가 이 소설의 전편을 관통하고 있다. 그래서 이 소설의 플롯은 끼엔과 프엉의 절대적인 사랑의 행방에 초점이 맞추어져 있다.”

-방형석

(2) 내용과 형식, 방법으로써의 대 혼돈

: 전쟁의 형식 = 소설의 형식

“소설의 첫 장부터 그는 전통적인 줄거리를 틀어쥐지 못했고, 합리성은커녕 제멋대로 엉클어진 시간과 공간 설정, 뒤죽박죽인 구성에다 각 인물들의 삶과 운명도 즉흥에 내맡겨졌다. 각 장마다 끼엔은 자기 기분이 내키는 대로 전쟁을 그렸다. 그리하여 그것은 이제껏 듣도 보도 못한 전쟁이 되어 버렸고, 자기 혼자만의 전쟁이 되어 버렸다. 그리고 그렇게 반미치광이가 되어 끼엔은 자기 인생의 전쟁 속으로 뛰어들어 다시 싸웠다. 외롭게, 비현실적으로, 처절하게, 여기저기 널려 있는 술한 장애와 오류와 맞닥뜨리며.” - [전쟁의 슬픔] 중에서

(3) 비약과 반복, 기습의 서사

“이 작품은 우연과 비합리성이 나무하는 전쟁의 서사에 적확하게 조응하는 탁월한 플롯으로 독자를 긴장 속에 가두는데 완벽하게 성공하고 있다. 모두 여덟 개 장으로 나누어진 이 소설을 읽는 동안 독자들이 부비트랩이 깔린 정글을 걷는 것과 같은 긴장감에서 벗어날

수 없는 이유가 바로 이 비약과 반복의 플롯에 있다.” -방현석

(4) 바오닌의 소설 쓰기, 또 하나의 전쟁

“이 불확실하고도 불완전한 첫 소설은 군인으로서의 마지막 표류인 동시에 작가로서 뿐만이 아니라 그의 생존을 위한 가장 엄중한 도전이었다. 작가라는 직업은 피하거나 미룰 방법조차 없는, 어떤 마법이나 구원도 없는 인생의 가장 높은 절벽 위에 끼엔을 서게 했다.” -[전쟁의 슬픔] 중에서

그는 마치 버리기 위해서 쓰고 있는 듯했다. 헛되이 애쓰며 고민하는 데 대한 안타까움과 쓰라림, 천벌과 같은 병적 완벽주의의 응보를 감당하지 못하고 이곳에서 영원토록 발목이 잡혀 있을 것 같은 두려움에 떨었다. 그 속에서 굶고, 지우고, 굶고, 지우고, 또 찢고, 모두 찢어버리고, 그리고는 다시 심혈을 기울여 썼다. 처음 글을 배우는 사람처럼 그는 한 자 한 자 간신히 문장을 이어갔다. 그럼에도 끼엔이 자신에게 글쓰기의 재능이 전혀 없을 가능성, 심지어 소설조차 없을 가능성을 받아들인 적은 결코 없었다. 그는 절망했지만 한순간도 완전히 절망하지는 않았다. 그는 쓰고, 기다리고, 다시 쓰고, 다시 기다리고, 마음속이 격정으로 가득 차오르길 안달복달, 노심초사하며 기다리고 또 기다렸다.

(5) 바오닌과 소설 속의 인물

“바오닌이 <전쟁의 슬픔>을 쓰는 일은 자신이 치른 바로 그 전쟁과 다시 싸우는 것이었다. <전쟁의 슬픔>은 가짜 교훈을 걷어 내고 가려진 전쟁의 진상을 드러내기 위해 그가 외롭게 감행한 단독 전쟁이었다. 잊혀 가는 영혼과 퇴색해 가는 사랑을 되살려 그 옛날의 꿈을 다시 환히 밝히기 위한 전투였다. 그러나 전쟁의 가려진 진면목을 드러내는 일은 곧 금기를 건드리는 일이었다. 베트남 문학에서 익숙하게 만날 수 있었던 영웅적인 전사들 대신 이 소설에서는 도박과 마약에 몰두하는 정찰병들과 탈영을 감행하는 병사가 활보한다.” - 방현석

① 깐 - 처음부터 위대한 전쟁은 없었다

“살인이라면, 난 이미 수없이 많은 사람을 죽였어. 자살이라 해도 전혀 두렵지 않아. 진심이야. 그리고 창피하다는 얘기는....” 깐은 천천히 일어나 마주 서서 끼엔의 눈을 똑바로 쳐다보았다. “그동안 수없이 싸워왔지만 솔직히 말해 한 번도 이 놀음을 영광스럽게 생각한 적이 없어.”

② 끼엔과 소대원 - 스무 살도 안 된 정찰대원들

다 알고 있었다. 그리고 그렇기 때문에 지휘관이라면 당연히 이 엄청난 군기 문란 행위를 막았어야 했다. 그래야만 했다. 사람들이 흔히 말하듯, 군기를 바로잡고 도덕 기풍과 생활 규범을 다시 세우기 위해 정신 교육을

하고, 가차없이 문책을 해서라도 마법에 홀린 자신의 대원들을 미망에서 끌어내어야 했다. 그게 옳았다.... 그러나 심장이, 그의 심장이, 병사의 살아 있는 심장이 그가 그렇게 하는 것을 결코 허락하지 않았다. 그의 심장이 애원할 뿐만 아니라 그를 침묵케 하고 그로 하여금 마음이 이해하라 했다.

그때 그와 깐을 빼고는 정찰대원 모두가 스무 살도 안 된 젊은이었다.

③ 프영 - 전쟁이 파괴한 연인

프영은 열세 살 동갑내기 남자 친구인 끼엔의 목을 두 팔로 감고서 뺨에 뽐뽐를 하고, 입술에 뽐뽐를 하고, 눈에 뽐뽐를 했다.

그날 오후 학생들은 운동장에 방공호를 파기로 되어 있었는데 때맞추어 프영은 겹옷 안에 수영복을 입고 왔다. 방공호를 완성하고 ‘노동 경쟁’ 캠페인이 시작될 때, 프영이 끼엔에게 호숫가로 살짝 빠져 나오라고 손짓했다. “상관할 것 없다고!” 그녀가 웃었다. “저 영웅들이나 마음껏 구호를 외치라고 해, 나 예쁜 수영복 입고 왔단 말이야. 꼭 수영을 해야 한다고!”

“이제, 오늘 같은 밤은 다시 오지 않을 거야. 넌 내 인생을 어떤 과업을 위해 바치고 싶겠지. 난 내 인생을 이 난리 통 속에 그저 허비해 버리고 소멸시키기로 결심했어. 언젠가, 어디에선가 너와 내가 다시 만날 수 있을까? 올해 우린 겨우 열일곱 살인데 살아서든 죽어서든 다시 만날 수 있을까? 만한다면 언제, 몇 살에? 그리고 그때도 우린 서로 사랑하고 그리워하게 될까?”

(6) 전쟁의 슬픔과 사라진 것들 향한 연민

_ 끝나지 않은 비판 “관심 없다. 그것은 그들의 일이다.”

끔찍한 전쟁을 거부하고, 잔인한 폭력과 오욕을 거부하고, 인간의 삶을 틀에 꿰맞추는 교조주의와 하찮은 고정관념을 거부한다. 그의 프영은 영원히 어리고, 영원히 시간 밖에 있고, 영원히 모든 시대 바깥에 있다.

5. 베트남과 한국의 베트남 서사

(1) 전쟁 시기의 베트남 서사

박영한 『머나먼 송바 강』

안정효 『하얀전쟁』

황석영 『무기의 그늘』

바오닌 『전쟁의 슬픔』

반레 『그대 아직 살아 있다면』

응웬반봉 『하얀 아오자이』

(2) 전후 시기의 베트남 서사

김남일 「중급 베트남어 회화」

방현석 『랍스터를 먹는 시간』

방현석 「존재의 형식」

응웬옥뜨 『끝없는 별판』

/ 방현석

\\\박해천 (동양대학교 교수)

아파트, 가족 로망스의 제2막¹⁾



*박해천

동양대학교 교양학부 조교수. 디자인 연구자로서 『인터페이스 연대기: 인간, 디자인, 테크놀로지』, 『콘크리트 유토피아』, 『아파트 게임』을 저술했으며, 최근에는 일민미술관의 인문학박물관 아카이브 전시 <다음 문장을 읽으시오>를 공동 기획했다.

1.

중산층의 성장담은 20세기 후반기의 한국 사회를 지탱하는 데 중요한 버팀목 중 하나였다. 번듯한 직장과 30평형대 아파트와 중형 승용차를 후경으로 삼아 행복한 미소를 짓고 있는 4인 가구의 가족사진은 산업화가 가져다 준 물질적 풍요의 구체적인 표상이었다. 하지만 지난 세기의 막판, IMF 외환위기가 닥치면서 이 이미지에도 손상이 가해지기 시작했다. 표면적으로 중산층의 강고한 대오는 ‘바이코리아’와 ‘신용카드’라는 응급 수단을 동원해 원상복구를 마친 듯 보였다. 하지만 2008년 미국발 금융위기가 닥치자, 모든 것이 분명해졌다. 외환위기 이후 깊은 내상(內傷)에 시달리던 중산층의 성장담은 치명타를 맞고 휘청거렸다. 그리고 그 결과 두 부류의 종족이 출현했는데, ‘40대의 하우스푸어’와 ‘은퇴를 앞둔 베이비부머’가 바로 그들이었다.

각종 언론이 기사화한 이들의 스토리는 대충 이런 식이었다. 먼저 하우스푸어의 경우를 살펴보자. 스스로를 중산층으로 여기는 40대 가장 김모씨가 주인공이다. 성실한 직장인으로 6천만 원 정도의 연봉을 받고

있으며, 수도권 신도시의 30평형대 아파트에서 살고 있다. 아내와 딸 둘, 김씨의 가족은 외견상 중산층의 삶을 누리고 있는 듯 보인다. 하지만 속으로는 굶어 있다. 부동산 열풍이 최고점을 찍던 2006년, 그는 아파트를 구입했다. 모두가 대세상승을 외치던 터라, 구입비용의 절반을 은행 대출로 충당했다. 집값이 오르면 원리금 상환은 어렵지 않으리라고 판단했던 것이다. 그러나 예측은 빗나갔다. 집값은 완만한 하향곡선을 그렸고, 월급의 상당 부분은 금융비용으로 통장에서 빠져나갔다. 이들에게 남은 것은 적자 가계부뿐이었지만, 그렇다고 중산층의 씹음을 포기하지는 못한다. 아이들의 교육비는 계속 오름세이고, 큰 딸이 대학에 입학하면 등록금까지 감당해야 할 처지다. 김씨는 자신이 처한 현실 앞에서 “그저 막막하다”는 말만 되풀이할 뿐이다.

한편, ‘은퇴를 앞둔 베이비부머’의 이야기는 다음과 같은 식이다. 꽤 알려진 기업에서 평생 일했던 58년 개띠 박모씨. 지방의 명문고와 서울의 명문대를 졸업한 그는 1980년대에 직장 생활을 시작했고, IMF 외환위기에도 꿋꿋이 버티며 임원 자리까지 올랐다. 하지만 지금 은퇴를 앞둔 그의 자산은 목동의 아파트 한 채가 전부다. 부모를 공양하고 자녀 교육비로 월급을 써온 탓에 40대 초반 이후 현상 유지에 급급한 삶을 살아왔다. 지금 박씨는 퇴직 후의 삶이 걱정이다. 아파트를 담보로 매달 생활비를 받는 역모기지론을 이용할까 생각도 해봤지만, 나이 찬 자녀들의 미래를 생각하면 쉽게 결정할 수 있는 일이 아니다. 번듯한 집안과 혼사라도 준비하려면 자금이 필요하기 때문이다. 결국 그는 창업을 고려 중이다. 그의 책상 맨 아래 서랍에는 각종 프랜차이즈 외식업 창업 안내 브로슈어들로 가득 차 있다. 요 근래 집 주변에 개점하는 프랜차이즈 제과점과 음식점은 또 왜 그리 많은지, 그는 그 앞에서 키 큰 바람인형이 춤추는 모습을 볼 때마다, 급하게 노후 준비에 나선 자기 세대의 몸부림을 보는 것 같아서 마음이 편치 않다.

이 두 종족의 이야기를 요약하자면 이렇다. 전자는 빗내서 마련한 아파트 때문에 난리고, 후자는 손에 움켜쥔 것이라곤 달랑 아파트 한 채뿐이라는 문제다. 양자 모두 어느 날 갑자기, 그러나 너무 늦게, ‘자신만의 산수’를 발견했다는 공통점이 있다. 소설가 박민규가 단편소설 「그렇습니까? 기린입니다」에서 표현한 대로, “인간에게 누구나 자신만의 산수가 있고”, “엔젠가는 그것을 발견하게 마련”이다. “균등하고 소소한 돈을 가까스로 더하고 빼”는 생의 반복, 그 속에서 아득함을 느낀 생활인이려면 누구나 “수확 정도가 필요한 인생”을 꿈꿔야 한다는 사실을 깨닫게 마련이다. 그런데 위의 두 종족의 문제는 이 사실을 너무 늦게 알아차렸다는 것이다.

2.

그렇다면, 2000년대 후반, 이들이 갑작스럽게 출현하게 된 까닭은 무엇일까? 영화감독 올리버 스톤이 최근 언론과의 인터뷰에서 발언한 내용은, 이 질문에 답하기 위한 적절한 출발점이다. 그는 다음과 같이 말한 바 있다.

내 인생에서만 버블을 네 번이나 보았다. 60년대 말 베트남 전쟁 이후, 80년대 레이건 대통령 때, 90년대 말 인터넷과 함께 찾아온 버블. 그리고 네 번째가 2008년의 부동산 버블이다.²⁾

올리버 스톤과 같은 또래의 한국인이자라면 어떻게 말했을까? 위의 인용문을 고쳐 적어본다면 다음과 같이 말하지 않았을까?

내 인생에서만 버블을 네 번 정도 경험했다. 2차 오일쇼크가 오고 박정희 대통령이 죽기 직전인 70년대 중후반, 3차 호황의 1980년대 중반, 국민소득 1만 불을 돌파했던 90년대 중반. 그리고 네 번째가 바이코리아 열풍-카드대란-아파트 버블의 2000년대이다.

여기서 주목해야 할 대목은, 바로 이 버블의 시기야말로 자신의 삶이 “산수에서 끝장”나지 않기를 바라던 이들이 가장 발 빠르게 움직이던 시기였다는 사실이다. 그들은 사칙연산으로 모은 목돈을 판단으로 내걸고 자신만의 수학을 고안하려고 애썼다. 주지하다시피, 이들의 수학은 당시 새로 건설되었던 대규모 아파트 단지와 밀접한 연관을 맺고 있었다. 고도성장으로 인해 시장 내부에 유동성이 증대되면서, 그 돈의 상당 부분은 빠른 속도로 아파트 건설시장으로 유입되었다. 앞에서 언급한 세 번의 버블이 각각 강남의 아파트, 과천·목동·상계·중계의 아파트, 수도권 5개 신도시의 아파트와 짝을 이루고 있었던 것도 그런 이유 때문이었다. 버블의 순환 과정을 눈여겨본 이들이라면, 고도성장의 성과급 일부가 예비 중산층의 호주머니를 거쳐 분양 대금으로 흘러갔다, 부동산 시장의 가파른 오름세를 따라 몸집을 불려 다시 아파트 입주자의 호주머니로 되돌아온다는 사실을 알아차렸다. 그들은 아파트를 매개로 삼는 이 두 번의 교환 과정을 눈여겨 본 뒤, 도시지리학과 정치경제학 그리고 팔자와 운수를 번수로 삼는 자신만의 고차 방정식을 도출해냈다. 약간의 배짱과 욕심을 뒤섞어 주사위를 던져야 하는 엄격한 확률의 세계, 그것이 바로 그들의 수학이었다. 따라서 좀 더 과감하게 도식화하자면 다음과 같이 말할 수도 있을 것이다. 경제개발의 성과가 구체화된 1970년대 중반 이후, 중산층을 꿈꾸던 사회 구성원 상당수는 이 버블의 시기를 몇 차례 경험했느냐에 따라, 그리고 그 버블에 어떻게 대응했느냐에 따라, 그들이 소속된 ‘계층’, 그리고 그들의 ‘집’이 결정되었다고 말이다.

흔히 ‘세대론’을 주장하는 이들은 개별 세대의 경험 구조를 파악하는 좌표축으로, 거의 10년을 주기로 벌어진 주요한 정치적 사건을 내세우곤 한다. 이를테면 4·19혁명, 유신헌법 제정, 80년 광주 등등. 그리고 그에 맞춰 개별 세대들을 호명하곤 한다. 이를테면 4·19세대, 유신 세대, 광주 세대 등등. 하지만 이런 관점은 그 세대에 속한 이들의 과잉된 정치의식이 투사된 결과일 뿐이다. 개별 세대론의 발명가들은 자신이 청춘기에 경험한 정치권력과의 물리적 마찰을 표 나게 강조하면서, 자신이 속한 세대의 개별성을 은근히 부각한다. 오이디푸스의 서사가 반복적으로 가동되는 것은 기본이다. 여기서 독재 권력자는 폭군 아버지의 위치를 점유하고, 뜨거운 가슴의 청춘들이 그의 대척점에 놓인다. 젊은 그들은 자신의 진정성을 확신하며 ‘민주주의’와 ‘인간 가치’라는 대의의 실현을 위해 아버지-죽이기에 몰두한다. 관념적으로든 물리적으로든. 하다못해, 잠꼬대라도 “아버지, 개새끼”라고 내뱉으면서.

그러나 이것은 그들이 펼치는 가족 로망스의 제1막에 불과하다. 이제 그들은 취업도 하고 결혼도 하고 애도 낳아야 한다. 즉 ‘아버지’가 되어야 하는 것이다. 삶의 무게를 안면 근육에 짊어진 채로 고개 숙여 ‘산수’ 문제를 풀어야 하는 어른, 가족의 생계를 위해 매달 일정한 금액의 돈을 벌어야 하는 사람. 이제 더 이상 그들은 폭군 아버지를 향해 청춘의 열정을 막무가내로 분사할 수 있는 처지가 아니다. 바로 이 시점에서 이제 가족 로망스의 제2막이 시작된다.

이 2막의 사건 전개가 극적인 방향 전환을 꾀하는 것은, 체제가 이들 일부에게 경제성장의 성과급을 배분하며 아버지가 될 기회를

제공하면서부터였다. 4·19세대가 30대 중후반의 연령대를 지나칠 무렵, 수출주도형 경제정책의 성과가 가시화되었고, 그에 뒤이어 강남 일대의 아파트 붐이 일어났다. 생물학적 아버지에서 경제적 아버지가 될 기회, 덧셈만 영원히 반복될 것 같은 '목돈마련 재형저축'의 삶에서 벗어나, "수확 정도가 필요한 인생"으로 전환할 수 있는 기회. 세상 돌아가는 이치에 눈 밝은 이들이라면 이 기회를 놓치지 않았고, 산수를 건네주고 아파트를 받았다. 동시에 오이디푸스를 건네주고 아버지를 받았다. 우연의 일치일까? 그들이 아버지가 되자 제2차 오일쇼크가 닥쳤고, 막걸리와 시바스 리갈을 동시에 좋아하던 폭군 아버지는 총 맞아 죽었다.

물론 이 과정에서 부작용이 없었던 것은 아니다. 이를테면 박완서의 소설, 「서울 사람들」에 등장하는 혜진을 보자. 그녀는 강북의 개량주택을 팔고 허둥지둥 강남 변두리의 미분양 아파트로 이사를 간다. 생전 처음 아파트에서 살게 된 그녀는 노이로제에 시달린다. "지척에서 나는데도 아득한 지난 시간 속에서 들려오는 것처럼 희미하고 육성으로서의 인간미가 걸러진 기분 나쁜" 소리가 그녀의 귓전을 맴도는 것이다. 혜진이 찾아낸 그 소리의 출처는 벽 속이었다. 아파트의 세대와 세대 사이, 방과 방 사이에 뒤엉켜 있는 "전화선, 전깃줄, 수도관, 온수관, 하수도, 난방관, 안테나줄" 등 수많은 선과 관들이 벽 속에 몸을 감춘 채 웅성거리고 있었던 것이다. 혜진은 동네 주민들이 모인 반사회가 끝난 자리에서 자기 또래의 "영란 엄마"에게 자신의 고충을 털어놓는다. 영란 엄마는 이를 두고 "아파트 멀미"라고 진단한다. 그녀에 따르면, 자신들이 거주하는 아파트가 날림 공사로 지은 것이어서 주부들 상당수는 내부 시설과 설비가 언제 고장날지 모른다고 전전공공하며 노이로제에 시달리고 있다는 것이다. 영란 엄마는 이 신경증적 증상에서 벗어나는 특효약을 알려주는데, 그것은 좀 더 큰 아파트로 이사 가는 것이다. "새로 짓는 아파트 청약만 하러 다녀도 그 증(症)이 감쪽같이 가신다니가요. 아파트에 3년 이상 사는 사람 별로 없는 게 다 그런 까닭이구요." 혜진은 영란 엄마의 조언대로 주택청약 예금통장을 마련한 뒤, "1년 만에 분양가의 배가 된 집을 팔아 새로 지은 걸 분양가로 살 경우 40평도 넘는 걸 살 수 있다"는 사실을 깨닫는다. 얼마 뒤 그녀는 부동산 회사의 젊은 사원이 모는 승용차를 얻어 타고 인근의 모델하우스들을 들락거린다. 그녀가 아파트의 '수확'을 이해하게 되자, 정말로 아파트 멀미는 감쪽같이 사라진다.³⁾

그렇게 시간은 지나갔고, 이제 유신 세대의 차례가 되었다. 승승장구하는 강남에 대한 소문이 퍼지자, 아파트를 통한 아버지-되기의 제2막은 좀 더 빠른 속도로 전개되었다. 유신 세대가 30대 중후반을 지나칠 무렵, 87년 민주화 항쟁의 벵타이 부대로 나서 시청 광장이나 명동 성당 인근을 서성거리기도 했지만, 그전에 이미 3저 호황의 시대가 성큼 다가와 있었다. 그들의 나라는 "단군 이래 최대의 경제적 호황"을 거쳐 중진국의 반열에 올라서 있었다. 2호선 개통부터 88올림픽 개최까지 이르는 시기에, 과천 신도시와 목동·상계·중계 신시가지에 아파트가 솟아올랐고, 주식시장은 폭등세를 이어갔다. '주택청약통장'의 삶에서 벗어나, "수확 정도가 필요한 인생"의 기회가 그들에게도 찾아온 것이다. 그들 역시 산수를 건네주고 아파트를 받았고, 오이디푸스를 건네주고 아버지를 받았다. 그리고 그들이 아버지가 되자 경제 성장세는 주춤거렸고, 백제의 귀면와(鬼面瓦)를 닮은 또 다른 폭군 아버지는 백담사로 귀양을 떠났다.

물론 이 과정에서 부작용이 없었던 것은 아니다. 이를테면 구효서의 소설, 「자동차는 날지 못한다」에 등장하는 주인공의 아내를 보자. 그녀는 동네 언덕

위에 19평짜리 아파트가 새로 들어선 이후 "아파트 귀신에 단단히 들썩여" 버린다. 그리고 "그 요란을 떨던 십삼대 총선과 대선"에도 별다른 흥미를 느끼지 못한 채, 3년 동안의 "살인적"이고 "끔찍한" 내림 생활로 아파트 구입 자금을 마련한다. 그녀는 그 기간 동안 "치열한 전투현장의 모진 지휘관"의 역할을 떠맡아 가족을 이끌면서, "나가면 돈이라며 불효자식 삼년상 치르듯 집안에다 스스로를 엄격히 유폐"시킨다. 덕분에 마침내 아파트를 장만하지만 그 후유증도 만만치 않다. 그동안 "부실하게 보낸 세월"을 보상받으려는 것인지, 아내의 씹씹이가 돌변한 것이다. 그녀는 마치 "신 내린 신딸"이 분망하게 내림굿을 벌이듯이, "어항, 식탁, 비디오, 오디오, 소파, 가스보일러, 각양각색의 화분, 화초, 액자, 족자 등" 온갖 잡다한 물건들을 사들인다. 한편, 소설 속 주인공은 아파트의 "반듯반듯한 창, 창백하리만큼 깨끗한 도배지, 비정하게만 보이는 거실과 화장실의 사기타일"이 자신의 삶을 압박해 옴을 감지한다. 그것들이 주인공의 "게으름과 나태해지려는 마음과 비생산적인 관념들을 미리미리 단속하여 분발케 하는 지엄한 주인"으로 군림하려 들기 때문이다.⁴⁾ 그가 우여곡절 끝에 아버지의 자리를 차지했지만, 그 아버지의 초자아를 지배한 것은 아파트였던 것이다.

그리고 또다시 시간은 흘렀고 광주 세대, 이른바 386세대의 차례가 왔다. 그들이 30대 중후반을 지나칠 무렵, '보통 사람들'의 소득 1만 불 시대라는 신천지에 당도했다. 바야흐로 수도권 신도시와 대형할인매장과 백화점 버스의 시대. "삼페인을 일찍 터뜨렸다"는 편찬을 들긴 했지만, 그래도 본격적인 소비사회가 눈앞에 펼쳐졌다. 그들 역시 산수를 건네주고, 아파트를 받았다. 그리고 오이디푸스를 건네주고, 아버지를 받았다. 그들이 아버지를 받자, IMF가 한반도 이남에 당도했고, 전라도 사투리 억양의 사내가 대통령이 되었다.

물론 이 과정에서 부작용이 없었던 것은 아니다. 이를테면 90년대 중반 이후 등장한 여성 작가들의 소설들을 보자. 신도시의 아파트에 안착해 결혼 생활을 꾸려나가는 30대의 여성들이 대거 등장한다. 겉으로는 멀쩡해 보이는 행복한 가정의 모습을 전시하지만, 안으로는 고통이 있다. 한때 청년이었던 남편은 세상과 부딪히다가 수컷의 논리를 내면화하면서 가부장으로 변모하고, 그런 남편의 모습을 지켜보던 아내는 자신이 어머니의 운명을 반복할 지도 모른다는 불안감에 시달리다가 결국 자가용을 몰고 아파트 단지를 빠져나온다. 그리고 신도시 주변 도로변에 늘어선 카페와 모텔들을 무대 삼아 다른 생을 꿈꾸며 불륜의 쾌락에 빠져든다. 물론 모두가 일탈의 로맨스를 실행에 옮기는 것은 아니다. 대다수의 주부들은 스스로 아파트가 되기로 작정이라도 한 듯, 인근의 까르푸에서 물품을 조달받으면서, "한국의 표준이라 봐도 무방한 34평의 아파트"⁵⁾를 견고한 요소로 꾸미느라 여념이 없다.

3.

개별 세대별로 나름의 우여곡절이 있었지만, 오이디푸스들은 10년을 주기로 세 차례에 걸쳐 자신이 고안한 '수확'을 통해 가족 로망스의 무대를 광장에서 아파트로 옮기면서 중산층의 아버지로 변모했다. 그들 중 첫 세대는 근로소득을 증가하는 자산소득의 중요성에 눈을 떴고, 두 번째 세대는 전세를 지렛대 삼아 아파트 한 채를 더 분양받는 방법을 터득했으며, 세 번째 세대는 수도권 지도를 펼쳐보며 자신이 이런 자산 증식의 기회가

주어진 마지막 세대일지도 모른다고 조바심 쳤다. 이런 편차에도 불구하고 이들의 수학에서 변치 않는 공리의 역할을 해준 것은, “실패하지 않은 건 끊임없이 지어지는 아파트뿐”⁶⁾이라는 명제였다.

그러나 IMF 외환위기가 찾아오자 상황이 달라졌고, 네 번째 버블은 이전과는 다르게 전개되었다. 개별 세대들은 ‘바이코리아’부터 ‘카드대란’을 거쳐 ‘버블 세븐’의 아파트 폭등세까지 폭주에 폭주를 거듭하면서 이른바 ‘투기적 과열 상태’ 삼부작을 완성해냈다. 그들이 이 시기에 목표로 삼은 것은 변화한 시대에 걸맞게 게임의 규칙을 바꾸는 것이었다. 실제로 그들은 주상복합과 재건축의 투전판에서 이전과는 전혀 다른 유형의 수학을 발명해냄으로써, 후속 세대가 중산층으로 올라갈 수 있는 사다리를 걷어차고 세상의 거친 풍파에도 흔들리지 않는 자산 불패의 신화를 완성하려고 시도했다. 확실히 그들은 믿어 의심치 않았다. 하늘 위에 고요하게 떠 있는 지상 32층 혹은 47층 정도의 높이에서라면 땀 냄새 풍기는 지상의 누추한 삶으로부터 격리된 느낌을 만끽할 수 있고, 사방이 통유리창의 보호막으로 둘러싸인 50평형 이상의 평면 위에서라면 서구 상류층의 라이프스타일을 코스프레할 수도 있을 것이라고 말이다.

이러한 변화 앞에서 어떤 사람은 즐겼고, 어떤 사람은 모른 척했고, 어떤 사람은 견뎠고, 어떤 사람은 쫓겨났다. ‘40대의 하우스푸어’와 ‘은퇴를 앞둔 베이비부머’는 부동산의 기마 자세로 걷는 축에 속했다. 그들은 게임의 규칙이 변했다는 사실조차 제대로 간파하지 못하고 있었다. 이른바 ‘88만원 세대’도 이들과 사정이 다르지 않았다. 소설가 백민석이 IMF 외환위기 직전에 말했던 농담 같은 이야기가 현실이 된 것일까?

“프로이트 이후로 가장 인기 있는 무대였는데, 이젠 제 아버지가 누군지도 몰라들 하는데 어떻게 아빠를 죽이겠어? 차라리 발가벗은 아버지 열댓 명과 함께 한방에 들어가 노는 게 요즘 추세라고.”

“그러다 맘에 드는 아빠 한둘쯤 하고 교외로 드라이브를 나가기도 하지.”⁷⁾

세상이 중산층 아버지들의 투전 놀이판이 되자, 젊은 오이디푸스의 가설무대는 재개발에 밀려나 사라질 운명에 처해졌다. 거기에는 “부서진 플라스틱 바구니, 물에 젖은 달력, 흠이 묻은 잠옷”, “찢어진 플라스틱 저금통, 녹이 슨 에프킬라, 중국산 유아용 장난감들” 같은 온갖 잡동사니 쓰레기들이 콘크리트 잔해와 뒤엉켜 있을 뿐이었다. 결국 후속 세대들은 이 무대에 제대로 올라서 보지도 못한 채, 알바와 김밥의 천국으로 발길을 돌려 청춘을 소진해야 하는 상황에 처한다. “아파트와 전자칩, 자동차를 제외한 모든 것”이 의미를 잃어버린 그 천국의 땅에서 청춘의 자아는 “셀로판지가 되기에 너무 두껍고 또 인간이 되기에 너무 얇은 뭔가”⁸⁾로 존재하며 아무런 희망도 없이 게임의 규칙을 묵묵히 견뎌낸다. 그들이 할 수 있는 것이라곤 기껏해야 “이제 끝이 아닌 세계를 어디서도 발견할 수가 없다”고 홀로 읊조리는 것뿐이다.⁹⁾

한편 세상의 이목이 이렇게 ‘견디고 있는 이들’의 이야기에 집중하고 있는 동안, ‘쫓겨났던 이들’도 돌아오기 시작했다. 부동산 열기가 싸늘히 식어가던 2008년 2월 10일 밤, 90년대 초반 신도시 건설을 이유로 일산에서 쫓겨났던 50대 초반의 중년 사내가 인생의 모든 피로가 영겨붙은 69세 노인의 얼굴을 한 채 등산용 배낭을 메고 승례문 누각으로 올라갔다. 그리고 거기에 시너를 뿌리고 라이트로 불을 붙였다. 아이러니컬하게도 ‘중산층의 성장담’이 사라진 시대, 그 성장담에서 희생양의 역할을 떠맡았어야 했던 이가 귀환했던 것이다. 성수대교가 무너진 지 14년,

그리고 삼풍백화점이 붕괴된 지 13년 뒤의 일이었다.

/ 박해천

<주석>

- 1) 본 원고는 2011년 계간『한국문학』여름호에 게재되었던 것입니다.
- 2) 『영화 ‘월 스트리트2’로 부산영화제 찾은 올리버 스톤』, 『경향신문』, 2010년 10월 15일자.
- 3) 박완서, 『서울 사람들』, 『그대 아직도 꿈꾸고 있는가/한말씀만 하소서』, 세계사, pp.227-286, 1999. 본래 『서울 사람들』은 1984년에 『2000년』이라는 잡지에 연재된 것이다.
- 4) 구효서, 『자동차는 날지 못한다』, 『확성기가 있었고 저격병이 있었다』, 세계사, 1993, pp.288-290.
- 5) 박민규, 『코리언 스텐더즈』, 『카스테라』, 문학동네, 2005, p.183.
- 6) 김사과, 『매장』, 『O2』, 창비, 2011, p.239.
- 7) 백민석, 『16 믿거나말거나박물지』, 문학과학지성사, 1997, p.174.
- 8) 김사과, 『움직이면 움직일수록 이상한 일이 벌어지는 오늘은 참으로 신기한 날이다』, 『O2』, 창비, 2011, p.191.
- 9) 김사과, 『매장』, 위의 책, p.234.

\\\\이지희 (2014 베니스건축비엔날레 한국관 부큐레이터)



*이지희

이지희는 건축 큐레이터로, 제14회 베니스 비엔날레 국제 건축전에서 황금사자상을 수상한 한국관의 부 큐레이터를 역임했다. 영국 런던 골드스미스 대학에서 학사로 미술 실기 및 비평을, 미국 뉴욕 콜럼비아 대학 건축대학원에서 건축큐레이팅을 전공했다. 2013년 인도 뭄바이의 Studio-X에서 "Locating Out-Sourcing" 전시와 워크숍을 공동기획 했으며, 2012년 콜럼비아 건축대학원 Avery Hall의 100주년 기념 전시인 "Unfolding Avery: Avery Hall's Centennial Exhibition"의 기획과, 정재은 감독의 영화 "말하는 건축가"의 뉴욕 스크리닝을 기획했다. 같은 해 뉴욕 모마에서 "Creation of Architecture Permanent Collection at MoMA"의 주제로 발표하기도 했다. 현재 건축가 조만석의 매스터디스 소속으로 올해 11월 중순 플라토에서 열릴 전시를 준비 중에 있다.

"And the Golden Lion for national participation goes to... Korea!"

꿈같은 일이 벌어졌다. 도무지 사실 같지 않은 현실이 눈앞에 펼쳐졌다. 2014년 베니스비엔날레 건축전에서 한국관이 최고 영예인 황금사자상을 거머쥔 것이다. 6월 7일 비엔날레 시상식에 참가한 한국관 관계자들은 서로를 부둥켜안고 환호하며, 일부는 기어이 눈물을 보이고 말았다. 그 한 방울의 눈물 속에는 놀람과 기쁨, 그리고 지난날의 좌절과 울분이라는 개인적·사회적 감정들이 실타래처럼 얽혀 있었을 것이다. 한국 현대건축 70

년의 단막극 속에서 이번 수상은 분명 전조를 갖지 않은 아연한 기적이었다. 사실 남북한 공동 전시를 추진하다 북한의 냉담한 반응으로 방향을 틀 때만 해도 반쪽짜리 전시가 될 것이라는 게 국내 건축계의 중론이었다. 그러나 막상 뚜껑을 열고 보니 그 내용도, 외부의 반응도 예상과는 너무 달랐다. 올해 국가관에 제시된 ‘근대성의 흡수: 1914~2014’라는 공동의 주제를 전략적으로 접근, 독자적인 해석과 표현을 선보이면서 대형 사건을 일으킨 것이다. 두 가지 트랙(남북한 공동과 남한 단독)으로 전시를 준비하면서 내러티브를 구성하고, 이에 최적화된 작가들을 포섭해온 그들이기에 황금사자를 포획할 수 있지 않았을까? 이번 강연에서는 <한반도 오감도> 전의 한국관이 세계의 시선을 사로잡을 수 있었던 배경과 전시의 주제적, 구성적 측면들을 하나씩 꺼내 살피려 한다.

과제의 보편성과 해답의 고유성

1년 반 전으로 다시 돌아가 보자. 베니스비엔날레 한국관 커미셔너 공개공모 때 조민석(매스스터디스 대표)이 들고 나온 깜짝 카드가 남북한 건축이었다. 세계 유일의 분단국가라는 한반도의 이념적 대립이 우리를 외부세계에 드러내는 가장 강력한 조망점이라는 걸 인식하고, 이를 건축과 도시의 근대성을 해석하는 프레임으로 제시한 바 있다. 사실 ‘근대성의 흡수’라는 국가관의 공통 주제는 아주 빠른 이야기로 쉽게 흘러갈 수 있는 성격이다. 이런 보편적인 과제를 우리만의 특수한 상황과 논리로 끌어가야 했는데, 남북한이라는 대립 구도는 그것의 시각화와 논리화에 딱 들어맞는 우리 식의 주제였던 것이다. 모더니티라는 전 지구적 현상이 서로 다른 문화권에 흡수되면서 어떤 차이를 생성해냈는지 보여주기 위해 호기심과 추상의 영역에 갇혀 있던 북한을 소환했다.

하지만 북한을 구체성을 갖고 다루는 데는 너무나 분명한 현실적 한계가 존재한다. 캐나다관이 북극의 한 지역을 다루는 것처럼 커미셔너 개인의 의지만 갖고 해결할 수 있는 문제가 아니다. 조민석이 한국관 도록에 수록한 편지 형식의 에필로그에서도 밝혔듯이 지난해 6월 초 공동전시 제안을 시작으로 5~6차례 서로 다른 경로를 통해 접촉을 시도했으나 요동치는 한반도의 정세 속에서 그 창구는 열리지 않았다. 그나마 한국관 전시가 두 가지 상황을 가정하고 시나리오를 준비해나갔던 것이 다행이었다. 남북 공동전시 위한 노력이 결실을 맺진 못했지만 그 과정 자체가 전시의 일부로 흡수되고, 우리의 자산으로 남았다는 건 간과할 수 없는 성과이다.

내러티브와 작가 사이

이번 한국관의 참여작가는 역대 최다인 29명. 이상, 김수근, 김기찬 같은 까마득한 고인부터 서예예, 임동우 같은 젊은 건축가 그리고 닉 보너, 오사무 무라이, 마크 브로사 같은 외인까지 동원하면서 그 어느 해보다 다채로운 작가들을 한데 모았다. 그렇다고 한국관이 아카이브 전을 표방한 어느 국가관처럼 지루한 물량공세만을 폈던 건 또 아니다. 남과 북이 서로 주고받은 폭넓은 건축 현상, 즉 계획된 것과 우연한 것, 집단의 것과 개인의 것, 영웅적인 것과 일상적인 것을 아우르는 한반도의 건축 현상을 흥미롭게 비교해 간다. 그러면서 ‘삶의 재건’, ‘기념비적 국가’, ‘경계들’, ‘유토피아적 관광’이라는 4가지 섹션과 전시 전체의 내러티브 속에서 참여작가들은 고유한 역할을 부여받았다.

일단 임동우와 마크 브로사가 남북한의 도시와 공공공간, 그리고 공동주거를 유형적으로 분류하면서 다양한 인포그래피를 통해 정량적 정보를 탄탄하게 전달하였고, 서예예는 DMZ의 광범위한 지리적 공간적 정보를 새로운 시각과 층위로 표현하였다. 이런 사실적인 정보 전달에 치중한 작가들과는 달리 강익중, 최원준, 문훈, 모토엘라스티코는 예술적 표현과 전달에 방점을 찍고 있다. 특히 최원준은 아프리카 국가에 원조사업으로 이루어진 북한의 건축과 모뉴먼트를 다큐멘터리 영상으로 다룸으로써 북한 건축을 탈영토화-재영토화해 바라보는 우회적이고 새로운 시각을 제공해 큰 관심을 모았다. 그는 “북한의 이상화와 근대성은 장소의 문제로 표출되는 것 같다”고 말하며 “그 장소로부터 건축과 건축 이면의 사회적 정치적 텍스트를 읽으려 했다”고 말했다. 반면에 모토엘라스티코는 좀 더 경쾌하고 동적인 방식으로 도시공간에 대한 우리의 점유 방식을 관찰해 플립 북 형식으로 표현하였다. 김기찬, 안세권, 신경섭, 막심 델보 등의 기록사진들은 이렇게 앞선 작가들이 사실적 정보와 예술적 표현 사이를 오가면서 만들어놓은 간극을 자연스럽게 메우고 있다. 이들은 남북한의 건축물과 도시에 대한 구체적인 상을 제공하면서도 장면의 전환 속에서 자연스러운 내러티브의 전개를 유도하고 있다. 예외적으로 닉 보너가 북한에서 수집한 선전 포스터와 판화 작품들만 ‘유토피아적 관광’ 섹션을 독점하며 개별 공간에 전시되어 있는데, 이는 전시 후반부에 이르러 회화적인 인상을 전달한다는 측면에서 당위성을 가져 보인다.

이렇게 전체와 부분 최적화를 위한 한국관의 동시 전략은 아카이브전의 단조로움에서 관람객을 해방시킨다. 남한 건축과 북한 건축 그리고 DMZ라는 전체 구조 속에서 성격이 다른 작품들을 혼성적으로 배치해 플라주하며, 주제에 관한 정보와 예술적 표현 사이에서 균형을 유지하고 있다. “한국관은 고조된 정치적 상황과 결부된 한반도의 건축과 도시에 대한 해박하고 풍요로운 지식을 보여주었다. 정치지리학적 현실 속으로 건축적 공간적 내러티브를 확장하며 상호 교류를 도모하는 다양하고 생동감 있는 표현들이 사용되었다”라고 황금사자상의 이유를 밝힌 심사위원단 코멘트에서도 이런 면모가 잘 드러난다. 결국 한국관에 가장 중요했던 것은 개별적인 작품들을 비교 구도로 끌어가는 전체의 내러티브였다.

그러나 일부 방문객들은 한국관에서 남북한의 대립 구도가 좀 더 강렬하게 시각화되고, 그것이 전시공간 구성에 직접적으로 반영되었다더라면 좋았을 것이라는 의견을 내놓았다. 각 섹션에서는 개별적 대립향이 비교적 잘 드러나고 있지만 전시 전체로 본다면 한국관은 오히려 이런 이분법적 구성을 해체하는 통합적 시각을 취하는 느낌이다. 남한 혹은 북한이라는 일방의 관점에서 한반도의 건축을 규정하고 그 차이만을 강조하는 접근을 경계하는 모습. 통합적 관점에서 남북한 건축의 공집합과 여집합을 탐색하려는 커미셔너의 시각이 드러난다.

주제와 여건에 맞는 형식의 당위

프레스 사전 오픈 3일(6월 4~6일) 동안 한국관을 찾은 일부 방문객들은 정보의 과잉과 즉자적이고 감각적으로 수용하기 어려운 리서치 위주의 내용에 대해 거부감을 보이기도 했다. 이런 이유 때문에 수상의 가능성을 낮게 점진 사람들도 많았다. 그런데 한국관의 이 같은 특성을 개별적으로 고립시켜 보지 말고 국가관, 주제관, 몬디탈리아라는 이번 베니스비엔날레 전체 구성과 성향 속에서 따져봐야 한다. 건축, 무용, 미술, 영화 간의 장르적 융합과 예술적 표현에 집중한 몬디탈리아, 그리고 분석적

환원주의로 건축을 요소별로 낱알이 해체해 까발려놓은 주제관. 비엔날레 총감독인 램 콜하스가 요구했던 국가관에 관한 해답은 분명 이 둘과는 다른 내용과 표현이어야 했다. 그것은 기발한 사고와 아주 드라마틱한 예술적 표현이 아니라 고유한 주제의식과 이를 뒷받침할 수 있는 밀도 있는 지역 리서치와 탐구가 아니었을까? 주제관, 국가관, 몬디탈리아라는 세 구성 속에서 한국관은 램 콜하스가 제안했던 국가관의 이상적인 전시 모델을 아주 충실하게 찾아 나섰다. 그래서 한국관의 황금사자상 수상은 절대적인 우열에 의해 이루어졌다기보다 주어진 미션에 대한 수행력과 이번 비엔날레의 독특한 성향에 부합했기 때문에 도출된 결론일 것이다.

여기서 정치이데올로기의 대립을 경험했던 국가들이 그들의 근대성을 어떻게 전시로 옮겨왔는지 들여다보는 것도 사뭇 흥미로운 일이다. 김서영(베를린 자유대학교 미술사학 연구소)은 “전시에서는 관객과의 상호작용이 중요하다. 일부 국가관에서 그들의 상징적 구조물을 그대로 재현함으로써 이데올로기의 대립을 표현한 데 반해 한국관은 좀 더 구체적인 사실과 정보를 설명적으로 전달하는 데 집중하였다. 어느 쪽이 맞다 틀리다의 문제라기보다는 해석과 태도의 차이이다”라고 말한다. 전자는 느껴야 하고, 후자는 읽어야 하는 전시의 문맥을 갖고 있다. 그런데 이 두 방법상의 차이는 결국 국가관의 물리적 조건과도 결부된다. 자르디니 공원 내 주요 국가관은 내부공간에서 건축적 행위가 가능한 스케일이다. 공원에서 세 번째로 작은 한국관은 이런 공간적 접근이 사실 불가능한 상황이다. 내부를 외부화할 만한 공간감이 형성되지 않는다. 국가관 전시는 절대적으로 올바른 해답이 존재한다기보다 주어진 주제와 갖춰진 조건의 적합성을 따져보는 것이 우선이다. 한국관은 공간적 열세를 딛고 그 전략적 균형점을 잘 찾아낸 것이다.

새로운 인적 쇄신의 결과

2년 전 우리는 뼈아픈 실패를 경험했다. 제13회 베니스비엔날레 건축전으로 한국 건축계에 분열이 일어났고 커미셔너와 작가 선정에도 큰 진통을 겪었다(『SPACE』 539, 540호 참조). 안살림의 형편이 그러하니 밖에 나가 좋은 성적을 거둘 리 없었다. 그래서 이번 비엔날레의 성과는 커미셔너 공개공모라는 새로운 형식과 투명한 출발이 낳은 황금알일 수 있다. 건축가 조민석이 커미셔너 뽑힌 후 큐레이터로 배형민(서울시립대학교 교수)과 안창모(경기대학교 교수)를 포섭했던 것은 탄탄한 전시 내러티브와 균형을 갖게 한 가장 중요한 요소였다. “리서치의 광기로 빠질 수 있었던 것을 두 큐레이터가 막아주었다”라는 조민석의 고백처럼 그들의 참여는 시대적으로는 현대와 근대를 양분하며 건축의 역사-이론-실천의 균형 있는 삼각구도를 갖추게 하였다.

그리고 무엇보다 우리는 건축가 조민석을 다시금 평가해야 한다. 건축가로서 그가 가진 독자적 세계 못지않게 세계무대에서 발휘되는 탁월한 소통력과 정치력이 이번 수상의 중요한 원동력이었음을 누구도 부정할 순 없다. “이번 프로젝트는 우리에게 있어 그동안 금기시되어왔던 것들을 다루는 실험적인 혁명이었다”라는 그의 말처럼 한국관은 안주가 아닌 모험을 선택했고, 그 모험을 성공으로 이끈 것은 실상 조민석의 국제적 감각과 소통 방식이었다. 서로 다른 문화와 역사, 언어를 가진 세계무대에서 일의 성패는 결국 소통과 설득의 과정을 통해 판가름된다.

참여작가의 절반 이상인 15팀이 한국 국적이 아니었다는 것도 새로운 인적

구성이다. 내부 시선의 편향성을 국가적 경계를 초월한 외부의 시각으로 보완하며 남북한의 지역적 모더니티를 세계와 공감할 수 있는 언어로 이끌어낸 것이다. 이런 측면에서 이번 비엔날레는 건축전임에도 불구하고 시인과 문인, 화가, 사진작가, 영화감독 등 타 분야 작가들이 대거 참여한, 지금까지 한국관 전시에서는 볼 수 없었던 예외적인 인적 구성을 이루고 있었다. 모더니티의 흡수라는 현상을 건축 밖 사회적 시선으로 다루면서 건축을 조명한 것이며, 그간 건축가들만의 전유물로 이어져왔던 건축전 내용에 사회적, 예술적 통합을 이루어낸 것이다.

이제 한국 건축을 말할 때

미술과 건축을 통틀어 한국관이 베니스비엔날레에서 황금사자상을 수상한 것은 이번이 처음이다. 그것이 아니더라도 한국 건축계는 지난 시간 국제무대에서 변변한 수상 경력 하나 제대로 갖고 있지 못했다. 한국관에 안겨진 황금사자상은 그래서 한국 사회와 건축계에 많은 시사점을 던지고 있다. 여러 예술 분야 가운데 음악, 미술, 문학, 무용, 영화 등 그간 다른 문화예술 영역에서는 세계적인 작가들이 일찌감치 등장하거나 굵직굵직한 수상 소식들을 전해온 터라 그간 한국 건축계는 도대체 무엇을 하고 있는 것이냐는 비아냥과 스스로에 대한 자괴감에 시달려온 것도 없지 않았다. 이번 수상은 이런 패배의식과 열등의식에서 우리를 구원하는 하나의 메시야였다.

이전에 맞본 적 없는 이 감미로운 수상의 열기와 우월함을 충분히 즐겨보자. 이제는 뜬 구름 잡는 이상적 미래를 좀 더 이야기할 수도 있다. 달궈진 이 분위기를 즐길 만큼 즐기고, 남북한 건축이라는 담론을 추상에서 구상으로 다시 우리의 테이블에 꺼내놓고 이야기해보자. 안창모의 말처럼 사회주의와 자본주의가 건축을 통해 어떻게 하나의 나라를 만들어 갈지도 이제 고민해야 한다.

그렇게 한참을 만끽하고 난 뒤 이번 성과를 다음 차원으로 끌고 가야 한다. 이제 전시기획과 북한이라는 카테고리 넘어서 한국 건축의, 혹은 한국 건축가의 브랜드를 알려야 할 때이다. 무엇보다 이번 수상의 공로는 전적으로 조민석과 배형민, 안창모 그리고 참여작가들에게 있을 테지만 그들 개인의 열정과 성과를 이제 한국 건축이라는 커다란 브랜드로 끌어와 좀 더 전략적이고 조직적으로 우리의 건축을 세계에 알려야 한다. 광복 이후 이런 호기는 없었고, 또 당분간 다시 접하기 힘든 기회이다. 한국 건축계와 관련 협회와 단체, 그리고 정부가 이 호기를 어떻게 살려갈 것인지 궁금하다. 지금 우리의 전략과 실천에 따라 2년 후 베니스에서 또 다른 낭보가 전해질지도 모른다.

/ 박성진, 월간 SPACE(공간) 2014년 7월호에서 발췌

\\ 김남수 (안무비평가)

결정적 장면들

:오태석, 이병복, 김민기, 신중현

- 對서구의 역습적 아이디어



*김남수

안무비평가, 다원예술 관여자. 2006년 퍼포밍아트지 <판>, 2011년 무크지 <Op. Scene> 각각 창간과 함께 현재까지 편집위원 활동. 2008년 백남준아트센터 연구원 활동(3년), 2012년 국립극단 선임연구원 활동(1년), 2013-14년 아시아문화개발원 팀장 및 드라마투르그 활동(1년). <백남준의 귀환> (공저)이 있고, 평론집으로 <고함> (공저) <감흥의 미학>(근간)이 있음

지난해에 이어 거의 똑같은 포맷의 예술가 열전 시리즈를 진행해볼까 합니다. 지난해가 <1930년대생 작가들의 공통점>이었다면, 이번에는 다 다른 듯하면서도 묘하게 공통적인 감각이 있는 아티스트 4명이 처음부터 “서구의 예술에서 일류가 일류가 된 후에 그 일류를 배워서 예술가가 되려는 입장”(백남준)에서 탈피하여 독자적이며 고유하며 특징적이며 공동적인 세계를 추구하게 된 것인가를 이야기해보고자 합니다. 이런 시도를 하는 이유는 “(아직 유명하지 않은) 개네들 속으로 들어가서 어떡하면 저 놈 한번 제껴보나 하는 것과 그달 그달의 월세를 내면서 사는가 하는 것”이라는 조건 하에서 현재 국내외 곳곳에서 활동하고 있는 못 아티스트들에게 약간의 지적 전략적 감성적 자극이 되지 않을까 하는 생각 때문입니다.

결론부터 말씀드리자면, 철학자 조광제 씨가 제시한 바 있는 ‘자기성과 대타성의 키아즘적 교잡’이란 이념을 구체적인 사례로 ‘재제시’하고자 하는 것입니다. 이 결론에 다다르기 위해서 오태석, 이병복, 김민기, 신중현 같은

아티스트들이 착안한 결정적 계기들을 끄집어내게 될 것입니다. 주재환 작가의 표현을 따르면, 돌이킬 수 없는 “결정적 장면들”입니다.

현재 철학이란 대체로 남한에서는 “관념의 재현을 기초로 한 철학-팔이”에 가까운데, 들뢰즈 & 가타리의 <철학이란 무엇인가>에서 “철학이란 개념을 생산하는 것이다” 라고 전제 한 것과는 사뭇 다른 것입니다.

왜 개념들을 창조해야 하는가. 무슨 필요로, 어떤 효용을 위해 언제나 새로운 개념을 창조하는가. (18쪽)

철학적 개념은 어떤 보상으로서 체험을 참조하는 것이 아니라, 고유의 창조를 통해서 모든 사물의 정황뿐만 아니라 모든 체험을 조감하는 하나의 사건을 세우는 것이다. 각각의 개념은 자신의 방식대로 사건을 재단하고, 다시 재단한다. (53쪽)

개념은 형성되는 것이 아니라, 자신 안에 스스로를 세우는 자립(auto-position)인 것이다. 이 두 가지, 즉 창조와 자립은 서로가 서로를 함의한다. (21쪽)

개념을 생산한다는 것은 생각의 절정이나 감흥에서 순간적으로 크리스탈라이징되어 하나의 크리스탈이 만드는 것과 같습니다. 그 크리스탈에다 빛을 비추면 다시 사방으로 그 빛의 일파만파가 번져 나갑니다. 바로 그와 같은 크리스탈 결정체 같은 타입으로 예술실행의 개념을 생산하는 장면들이 “결정적 장면들”이 되겠습니다.

서구의 동향과 흐름을 파악하는 것은 실시간 유비쿼터스와 텔레-프레즌스의 현재에는 그리 어려운 일이 아닙니다. 그러한 파악이라는 수준에 머물고자 하거나 영향관계에 빠지는 것이 위험한 일입니다. 아무래도 많이 아는 것이 병폐가 되기 마련입니다. 기존의 것에 불들리지 않기 위해서는 기존의 서구적인 것이 아티스트의 내부로 들어와서 하나의 대타성이 될 때, 그 대타성의 거울에다 자기성의 이미지를 대응시켜야만 가능해집니다. 이러한 대응의 실행이 영향관계 대신에 미시-모방(타르드)으로 이끄는 첩경입니다. 미시-모방이란 잠적 상태로 잘 부수어 모방하는 것으로서 아무런 영향적 오류가 발생하지 않는 분자적 재구성의 방법입니다. 벤야민 역시 이 방법을 권하고 있습니다. 그리고 지금부터 소개하는 오태석, 이병복, 김민기, 신중현 같은 아티스트들도 부지중에, 무의식적으로 그러한 방법을 사용해왔습니다. 물론 ‘자기성과 대타성의 키아즘적 교잡’이라는 구조 하에서 말입니다.

1. 오태석

“아리스토텔레스의 기준을 따르면, 동서의 연극은 서로 반대편에서 시작하고 있다. 서양극의 요소가 그 중요한 순서로 보아 플롯, 성격, 사상, 조사(措辭), 음악, 스펙터클로 되는 데 비해 음악 또는 스펙터클이 동양극에서는 그중 으뜸가는 요건이 되고 있다.

서양극에서는 단지 즐거운 액세서리로 취급을 받고 있는 마지막

요소야말로 동양극의 원동력이 되고 있다.

- 드로시 B. 샤이며, <아시아 연극> 중에서

바꾸어 보면 서양극의 진수요 제1원리인 플롯은 아시아 연극에서는 간략한 에피소드적인 것을 넘지 않고 도대체 플롯의 전개라는 것을 찾아볼 수가 없다. 그러니까 비현실적인 것과 공상의 광채 속에 둘러싸여 있는 무대와 지극히 실제적인 이야기가 뚜렷한 목적을 향해서 합리적이고 필연적으로 전개되어야만 하는 무대, 이 두 무대를 하나로 만드는 것이 우리의 작업이었다.

언뜻 방법은 자명하다. 몰리에르를 덧뵈기, 꼭두각시로 가져온 이상은 아리스토텔레스의 기준을 거꾸로 세우면 된다. 우선 우리는 동의했다.” (87쪽)

“<아리스토텔레스적 연극의 6요소를 두고 말할 때, 아시아 연극은 그가 붙인 중요성의 순서를 정반대로 한 것임을 알 수 있다> 라고 샤이며는 말하고 있습니다. 그렇다면 이 말의 진위야 여하튼 동서양의 연극이 대체로 그 취약점을 거꾸로 지닌다는 소리가 될 터이니 둘을 맞붙여 놓으면 볼 만하겠다. 그래서 <몰리에르>를 <<쇠뿔이 놀이>>로 꾸며 봤습니다.” (89쪽)

2. 이병복



<피의 결혼> 첫 회 공연 때는 이렇게 있는데 달인데, 이건 무대 전체가 열기설기현 이상한 이런 망사(망사)에다가 사이드에서 빛을 주면서, 그 또, 가느다란 철사를 이렇게 해가지고 저기다가 가느다란 망사를 이렇게 뒤집어 씌니까 그게 달무리 같은 게, 중간, 밑에 이렇게 들어가 있어. 그거 뿐이었다고... (이병복)

“시 始”

“시는 여지초 女之初” (설문해자)

초 初는 여자가 시작에 옷을 재단하는 것. 옷을 칼로 재단하는 것은 쪼개는 일. 간극 혹은 틈을 만드는 일.

“모 母”

즉 서로 대립되지 않는 이중성의 나눔과 그 사이의 간격
그 틈은 이미 행간에 불합과 포용 그리고 수축을 내포하고 있다.
그 틈은 이미 사이의 공간을 전제하고 있다.
일점 근원의 시작이란 없다.

3. 김민기

그의 유명한 노래 <친구>는 ‘수평선 horizon’을 바라보며 진행된다. 이 ‘수평선’은 하나의 비식별역으로서 보이는 것과 보이지 않는 것 사이를 매개하고 소실시킨다.

검푸른 바닷가에 비가 내리면 어디가 하늘이고 어디가 물이오.
그 깊은 바닷속에 고요히 잠기면 무엇이 산 것이고 무엇이 죽었소.
눈 앞에 떠오르는 친구의 모습 훔날리는 꽃잎 위에 어른거리오.
저 멀리 들리는 친구의 음성 달리는 기차 바퀴가 대답하려나.
- 김민기, 노래 “친구”

형상 Figure/ 바탕 Ground - 고프리치, <예술과 환영>

“중요한 것은 이 두 가지 신호 사이의 상호관계뿐이다.” (60쪽)

“지평선에서 하늘 끝까지와 지평선에서 땅 앞쪽까지 적절한 명암을 확보해 놓은 다음에야 그의 형상들을 그려넣었다.” (65쪽)

“우리식의 낱말을 쓴다면, 아마 가장 포괄적인 것이 ‘굿’일 것 같아요. ‘굿.’ 가장 포괄적이고 여러 가지 복합적으로 담길 수 있는 것. ‘굿’에 비하면, 노래극이나 뮤지컬이란 매우 협소하지요. 다만 인접 분야와 제휴하고 있는 모습으로서의 뮤지컬이 그래도 종합적이지 않은가 라는 의미로 받아들이고 있습니다.”

- KBS 인물현대사, <김민기> 편 중에서

4. 신중현

다가 한국의 대중음악 시장으로 나온 뒤 주체성이 뚜렷한 자기 음악을 생산할 수 있었던 동기와 원인은 무엇일까? 1974년에 발표한 『신중현과 업전들 1집』의 음악적 의도에 관한 질문에 그는 단호하고도 간명하게 답했다.

(……) 록이라는 자체는 세계 공통적인 것이기는 하지만 다 나라마다 특성이 있다. 자기 나름 국적을 갖고 만드는 음악들이기 때문에 토속적인 가락을 현대화시켜서 록이라는 장르에 올려놓고 공감대를 만드는 건데 (……) 록이라는 음악 자체가 사실 음악적으로 따지면 코드가 없고, 멜로디 음악이다. 가락 음악이 되는 거다. 가락은 우리 가락이 있고, 장단도 우리 장단이 있기 때문에 그걸 현대화시켜겠다는 의도였다 (……) 포인트는 ‘한국적인 록’이다. 또한 심플해야 한다…… 그런 건 철학이지. 음악은 어디까지나 쉬워야 되고, 대중과 가까이 있어야 된다. 대신에 록이 있어야 되고, 깊이가 있어야 된다는 건데 (……) 그런 거 저런 거 많이 감안하고 연구했다. 잠을 자면서도 생각하고¹³⁾

/ 김남수

\\ 김성희 (아시아 예술극장 예술감독)

공연의 인류학

- 숲으로 자꾸 돌아오는 호랑이 혼령



*김성희

이화여자대학교 체육대학 무용과 학사, 석사를 거쳐 뉴욕대학교 예술경영학 석사, 경희대학교 경영학 박사를 마쳤다. 2002년부터 2005년까지 모다페의 디렉터로 활동했으며 2007년 스프링웨이브 페스티벌 공동 디렉터를 거쳐 2008년부터 2012년까지 페스티벌 봄 디렉터를 역임했다. 아비뇽 페스티벌과 로메오 카스텔루치, 안 파브르, 라이몬트 호게 등과 공동제작을 했으며 안은미컴퍼니의 작품제작 및 유통투어를 진행했다. 계원예술대학교 조교수로 있다가 최근 아시아예술극장의 예술 감독을 맡아 리미니 프로토콜의 <100% 광주> 등 다양한 프로젝트들을 소개하고 있다.

동남아시아에는 “공 깜 공 까위안”이란 속담이 있다. “수레바퀴가 돌고돌아서 자기자신에게 되돌아온다”라는 뜻이다. 다분히 불교적인 윤회 관념을 담은 것인데, ‘인과응보’의 관념이다. 이미 모든 것이 탈신화되어 문화로서의 종교적 잔여물만 남아 있다고 믿어지는 글로벌리즘의 시대이다. 그러나 “수레바퀴는 여전히 돌고 있다” 라는, 마치 갈릴레이 같은 믿음의 이데올로기가 아니라 하나의 당당한 세계관으로서 정글과 도시, 그리고 그 사이의 영역에 출현한다고 어찌 하겠는가.

현재 세계 영화계에는 ‘새로운 영화의 발명’이라는 극찬을 받는, 태국의 영화감독 아피차퐁 위라세타쿨 - 영화평론가 안치환 씨에 의하면, 관용적으로 써온 ‘위라세타쿨’은 틀렸다고 - 이 만든 <열대병> <영클 분미>를 비롯한 영화들이 있다. 우리가 소송불교라고 너무나 과감하게(!)

무시했던 그 세계가 지금의 이 글로벌리즘의 평평하면서도 밋밋하고 모든 것이 개방적인 듯하면서도 어떤 의미에서는 병든(?) 세계 위에 뿌려지고 포개지고 중첩되면서 새로운 영화의 화학 Chemistry으로 작용하고 있다. 세계와 세계의 만남이자 상실한 세계의 귀환처럼. 인간과 동물이 본디 평화로웠던 호환 관계를 맺은 소위 대칭성 인류학(나카자와 신이치)의 세계로!

(이제 아시아예술극장에서 아키타카풍 위라세타쿰의 새 영화를 만날 수 있을 것으로 기대해도 좋을 것이다.)

그런가 하면, 싱가포르 출신의 작가 호추니엔은 오랜 시간 속에서 인간들이 정글에서 필요 이상으로, 생태학적 기준을 초과해서 사냥해버린 호랑이의 혼령들이 이 근현대사의 비극이 낳는 낯선 타자로 번번이 등장하는 것을 포착한다. 호랑이를 대량학살했더니, 그 금지된 숲에서 프랑스 군인들이 출현하는가 하면, 나중에는 일본 군인들로 교체되기에 이른 것이다. 호랑이-인간으로서 이 생명의 순환은 정글을 혼란에 빠뜨리고, 마치 거대한 윤회의 수레바퀴가 돌아가듯 이 정글의 질서를 요동치게 한다는 것. 그야말로 “공 깜 공 끼위안!”

이 믿음을 순진하다고 무시할 수 없다. 그들은 신화를 믿지 않는 이성이 있으면서도(!) 그와 같은 절대적 믿음을 갖고 있으니. 절대적 회의와 절대적 믿음이 함께 간다는 것이 불교의 기본 방침 아닌가. 인간과 기계가 서로 맺어진다는 포스트휴먼의 세계에서 그보다 먼저 당도했던 인간과 동물이 서로 맺어진다는 대칭성 인류학의 세계를 생각해보는 시간, 그것이 숲으로부터 되돌아오는 호랑이 혼령에 의해 두려우면서도 숭고한 꿈의 시간 [DreamTime]이라는 것을 함께 생각해보자.

/ 김성희



“다른 동물의 기억으로서만 살아가는 동물...”

그래서 지금 여기서 나 자신을 보고 있다.

나의 어머니

나의 아버지

공포

슬픔

모두 너무 현실적이어서...

현실적이어서...

그런 것들이 나에게 삶을 생각하게 했다.

이전에 너의 영혼을 빼앗았는지.

우리는 동물도 인간도 아니다.”

- 아키타카풍 위라세타쿰, 영화 <열대병> 중에서

\\ 김중대 (중앙대학교 민속학과 교수)

도깨비는 우리 민족에게 무엇이었는가?



*김중대

김중대는 58년 개띠생으로 경기도 수원시 四大門 안에서 태어났다. 중앙대학교를 졸업하고 국립민속박물관에 들어가서 연구직으로 한때 행복한 시절을 보냈다. 이때부터 도깨비를 연구하기 시작하여, 중앙대 대학원에서 박사학위논문으로 「한국 도깨비연구」를 쓰게 되었다. 이후 한국의 전통문화, 특히 민간신앙을 주 전공으로 삼아 현재도 공부하는 중이다. 책도 열댓 권 썼으나 철없는 대중, 특히 청소년의 사랑을 받은 책만 2-3권에 불과하다. 현재는 중앙대학교 인문대학 아시아문화학부 교수로 재직 중이다.

1. 도깨비에 대한 편견들

우리는 도깨비를 너무나 잘 알고 있다고 생각한다. 어린아이부터 어른에 이르기까지 우리 민족이라면 도깨비를 모르는 사람이 없을 정도로 잘 알려져 있기 때문이다. 하지만 도깨비가 과연 현재 생각하고 있는 것과 같은 것일까. 사실은 그렇지 않다는 것이 본인의 생각이다. 그렇다면 그런 오해와 편견은 어디에서 생겨난 것인가에 대해 설명하는 것으로 이 글을 시작하고자 한다.

도깨비가 도깨비라는 용어로 우리의 문헌에 등장하는 것은 조선시대에 들어와서이다. 《월인석보》와 《석보상절》에 기록된 내용이 그것인데, 《석보상절》에 수록된 내용을 보면 다음과 같다.

돛가비 講訶야 福을 비러 목숨길오져 ㅎ다가 乃終내 得디 몬訶느니

이 내용을 보면 당시 민간에서는 도깨비를 신앙대상물로 삼고 복을 빌었음을 알 수 있다. 복을 빌었다는 것은 도깨비가 부를 가져다주는 재물의 신격으로 좌정하였음을 보여주는 것이며, 그런 점에서 현재 알려진 재물신으로서의 도깨비가 오래 전부터 모셔져 왔음을 엿볼 수 있는 자료이기도 하다. 똑딱방망이로 상징되는 도깨비의 신통력은 바로 이러한 재물의 생산과 밀접한 관련이 있는 것이다.

도깨비의 본질이 생산과 풍요를 가져다주는 신격으로 좌정하였다는 사실은 현재 알려져 있는 도깨비의 이해방식과는 차이가 있다. 에겐대 귀면와(鬼面瓦)를 도깨비기와로 부르며 있는 현실은 좋은 왜곡 사례이다. 귀면와는 잡귀를 쫓아낼 수 있는 벽사능력을 통해 존재할 수 있다. 하지만 도깨비는 벽사능력을 갖고 있지 못하다. 그런데 귀면와를 도깨비기와로 부르게 된 연유는 어디에 있는가.

귀면와를 도깨비기와로 부르게 된 시초는 국립민속박물관에서 1980년 주최했던 <한국의 도깨비>에 귀면와를 삽입하게 된 때부터이다. 그런 오류의 발단은 귀면와의 모습과 도깨비의 얼굴모습이 같다는 착상에서 시작된 것인데, 이것은 도깨비의 본모습을 왜곡시키는데, 결정적인 역할을 하였다.

또다른 도깨비의 왜곡사례는 도깨비의 현재 모습이다. 머리에 뿔이 나고 철퇴를 들고 원시인의 복장을 한 모습은 어디에서 왔는가. 이러한 도깨비의 모습은 우리나라의 풍속화나 민화의 어디에서도 찾기 어렵다. 그러한 모습이 한반도에 전래된 것은 바로 일제침략기에 와서이다.

일제침략기에 우리나라를 원할하게 통치하기 위해 다양한 전략을 사용했는데, 토지개혁이나 문화적 바탕을 파악하기 위한 민속조사 등이 대표적이다. 하지만 더 효과적인 방법은 교육을 통해서 행해졌다. 1915년 《보통학교 조선어급 한문독본》에 <혹새□□이약이>가 수록되었는데, 이때 등장한 것이 일본의 오니(おに)이다. 우리가 잘 알고 있는 혹부리영감이 바로 이것인데, 이 이야기는 일본의 대표적인 전래민담으로서 강호시대 중기인 18세기에는 적본(赤本)이라는 소년용 책에 수록되어 일본 전역으로 전파되었다. 이러한 이야기를 우리나라의 초등학교용 교과서에 수록한 것은 어린 시절의 기억은 평생동안 잊기 어렵다는 사실을 토대로 한 것이다. 현재 80세 이상이 된 교육받은 노인층의 경우 도깨비의 모습은 바로 오니의 모습을 그대로 설명한다.

그렇다면 도깨비는 어떤 모습이며, 어떤 성격을 갖고 있는가. 그리고 도깨비는 단지 이야기 속의 주인공에 불과한 것인가. 아니면 어떤 또다른 존재현을 하고 있는가 등에 대해서 이야기와 도깨비에 대한 신앙을 통해 설명하고자 한다.

2. 도깨비의 이야기들, 무엇을 말하는가

도깨비가 주인공으로 나오는 이야기들은 <도깨비방망이연기>를 제외하고는 대개가 경험담의 속성을 띠고 있다. 이것은 도깨비를 우리의 일상생활에서 쉽게 접해왔던 존재라는 사실을 설명하는 것이기도 하다. 그런 점에서 도깨비는 그 만큼 우리 민족과 친숙한 존재로 자리잡아왔음을 보여준다고 하겠다.

도깨비방망이연기는 효자이면서 착한 나뭇꾼이 나무를 하러 갔다가 우연히 도깨비집에서 잠을 자게 되었는데, 낮에 주웠던 개꿈열매를 깨무는 바람에



소치 허련의 <채씨호행도>에 나타난 도깨비 모습

도깨비들이 놀라 도망가자 방망이를 하나 주워와 부자가 되었다는 것이다. 이것을 시기한 이웃의 마음씨도 나쁘고 불효자인 나뭇꾼이 그대로 따라 했다가 혼이 난다는 줄거리를 갖고 있다.

이러한 효자와 불효자의 대립과 반복구조 형태는 일상적인 민담의 특징이라고 할 수 있다. 하지만 우리나라의 이야기는 효를 강조하는 교훈적 속성이 강한데 비해서 일본의 혹부리영감이야기는 선악의 대립과 흑을 떼고 불인다는 반복구조를 갖는다. 따라서 줄거리의 전개구조는 거의 일치하기 때문에 일제침략기에 교과서에 수록된 점에 크게 반발감을 갖지 않는 요인으로 작용했다고 볼 수 있다.

도깨비를 만나 경험하게 되는 이야기들은 크게 <도깨비를 만나 부자되기>, <도깨비와 씨름하기>, <도깨비에게 홀리기>, <도깨비불보기> 등을 들 수 있겠다.

먼저 <도깨비를 만나 부자되기>는 도깨비와 짝을 이루는 사람이 남자인가 여자인가에 따라 차이가 있다. 즉 여자가 도깨비를 만날 경우 부부관계를 유지하며, 남자는 친구관계를 맺는다. 도깨비와 관계를 맺게 된 사람은 배신만 하지 않는다면 부자가 되는 등 관계가 지속될 수 있지만, 사람이 먼저 도깨비를 쫓아냄으로서 갈등이 생긴다. 도깨비는 순수하게 여자와 사랑을 맺고자 하고 친구가 되기를 원하지만, 사람들은 자신들의 이속만 쫓기면 도깨비를 냉정하게 쫓아 버린다. 이 이야기는 점차 민담으로 변하는 과정에 있어 실제로 도깨비를 만났는 지를 확인하기 어렵게 하지만, 전남 여천군의 해안가에 도깨비가 만들어준 밭이 있다는 증거물에 의한다면 과거에는 이들 이야기가 사실로 인식했던 것으로 보인다.

<도깨비와 씨름하기>는 우리가 쉽게 접할 수 있는 이야기다. 말하는 사람들은 자신의 할아버지나 친척, 혹은 동네 사람 누구라고 경험자를 말해준다. 그것은 바로 이들 이야기가 도깨비를 만나 경험했다는 사실을 강조하는 의도를 담고 있는 예이기도 하다.

대개 밤에 고개를 넘어 집으로 돌아오는 길에 도깨비를 만난다. 이때 사람들은 도깨비가 좋아하는 고기를 들고 있다. 그러다가 밤새 씨름을 하고 나무에 도깨비를 묶고 집에 앓다가 낮에 가보니 비지락몽명이나 도리깨 장치였다 라고 말한다. 여기에서 우리의 호기심을 자극하는 것은 도깨비가 변신한다는 점과 고기를 좋아하고 씨름을 좋아한다는 점이다.

3. 도깨비는 왜 신앙의 대상이 되었는가

도깨비에 대한 신앙기록의 흔적은 《석보상절》의 내용으로 보아 조선시대에는 기복신앙의 대상으로 자리잡고 있었음을 알 수 있다. 하지만 현재에는 기복신앙의 대상물로서 자리잡은 예 이외에도 병을 옮겨주는 역신(疫神)적인 속성을 띠고 있으며, 전라북도 지방에서는 화재를 일으키는 잡귀적인 존재로 표현되기도 한다.

1) 풍어기원의 대상신으로서의 도깨비고사

먼저 기복신앙적 흔적으로는 남해안과 서해안의 어촌지방에서 집중적으로 전승되고 있는데, 풍어신격으로 좌정한 예를 들 수 있다. 서해안에는 주로 정치망 중심의 텃장이나 어살 등을 설치한 어민들을 중심으로 전승되어 왔다. 이들이 행한 어업방식의 특징은 그물의 설치가 유자망과 달리 일정지역에 고정된 그물을 설치하고 있다는 점이다. 현재는 어업이 발달하여 어군탐지기 등을 달고 고기떼를 쫓아가 어획하고 있지만, 이들이 하는 방식은 일종의 운이 따라야 한다는 점에서 자의적인 이획방식이 아니다. 따라서 자신이 설치한 그물에 고기를 몰아주는 어떤 신격체를 믿고 이에 기원하는 신앙적 특징을 갖고 있다. 이런 대상물로 도깨비가 자리한다.

도깨비를 신앙대상체로 모시는 방식은 현재까지 채록된 설화 등의 자료를 토대로 할 때 일종의 경험적인 속성이 강하다. 흑산도나 신안지역에서 채록된 내용이 그러한 예로 대표적이다. 한 사례를 제시하면 다음과 같다.

한 사람이 고기를 많이 잡기 위해서 고사를 드리고 음복을 하는데 어떤 사람이 지나가는 것이 보여 불려서 고사 음식을 같이 나누어 먹고 헤어졌다. 그 다음날 고기를 잡으러 갔더니 그물이 찢어질 정도로 많이 잡았다. 가만히 생각하니 고사음식을 같이 먹은 사람이 생각났는데, 그 사람이 바로 도깨비라는 것을 깨닫게 되었다. 그후로는 서무셋날마다 도깨비에게 고사를 드려서 부자가 되었다고 한다. 이야기에서 말하듯이 도깨비와 친하게 지내면 부자를 만들어 준다는 믿음이 고사를 시작한 유래라고 하겠다.

도깨비고사는 서해안지역에서는 갯벌에 막을 설치하고 고기를 잡는 사람들에게 의해서 많이 전승되었다. 특히 막을 설치하는 것을 텃장이라고 해서 '텃장고사'라고도 부른다. 고사를 지낼 때 빠질 수 없는 음식이 바로 메밀묵으로 도깨비가 가장 좋아하는 음식이다. 무안지방에서는 도깨비가 내장이 없기 때문에 음식을 먹을 수 없는 대신에 음식의 냄새를 맡는다고 하며, 그중에서도 메밀의 냄새를 가장 좋아하기 때문에 고사의 음식으로 드린다고도 한다. 고시례 때의 가장 중요한 축원 내용으로는 '물위에 참봉 물아래 참봉 차린 음식 많이 먹고 고기 많이 잡게 해주십사'이다. 재미있는 것은 도깨비를 참봉이라고 부르는 것인데, 지역에 따라서는 침지라고도 하며 제주도에서는 가장 높은 격인 영감이라고 한다.

남해안지방, 특히 여천이나 고흥지방에서도 도깨비고사를 올린다. 이곳에서는 갯벌이 발달하지 않았기 때문에 주로 멸치잡이를 하는 어선에서 많이 지내는 편이다. 첫 출어를 할 때 바다가 보이는 절벽 등 사람들의 출입이 별로 없는 곳에 도깨비막을 짓고서 돼지머리와 메밀 등의 제물을 차리고 고사를 드린다. 특히 첫 출어에 잡은 고기중에서 가장 좋은 놈을 가져와 고사를 드리며, 매일 서무셋날 고사를 올렸다고 한다. 이날에 출어를 하고 있으면 부인이 도깨비막에 와서 고사를 올리며, 고기를 많이 잡게 해달라는 축원을 올린다.

2) 역신평치로서의 도깨비고사

도깨비가 돌림병을 가져다주는 역신(疫神)으로 좌정한 것이 어느 시대부터 인가는 명확하지 않다. 하지만 보편적으로 행해진 것은 조선시대 초기부터로 생각되는데, 현재 진도에서 행해지고 있는 도깨비고사를 보면 그런 흔적이 강하다. 특히 진도는 고려말에서 조선 초기 사이에 왜구들의 침탈이 심했기 때문에 섬사람들을 육지로 소개시켰던 공도정책(空島政策)이 행해진 곳이다. 세종 때에 들어와서야 진도에 사람들이 살기 시작하였는데, 이때 왜구들의 무덤이나 고려 삼별초난에 죽은 시체들의 귀신들이 사람들을 많이 괴롭혔다고 한다. 이와 관련하여 현재도 사제각에 귀신을 가두는 풍속이 행해지고 있다.

이러한 현상 뿐만 아니라, 도깨비들에 의해서 병이 전파된다는 믿음도 형성되어 여성들에 의해서 도깨비를 쫓는 도깨비굿이 형성되었다. 특히 남성들은 절대로 참여할 수 없고 여성들만이 도깨비를 쫓는 제의에 참여할 수 있다는 것이다. 이것은 다른 지역에서 행해지고 있는 집단적인 도깨비굿에서는 보편적인 현상이라는 점에서 도깨비와 여성간의 대립, 혹은 갈등의 모습을 엿볼 수 있다.

진도에서 행해지는 도깨비굿은 현재의 모습과 차이가 있었던 것으로 보인다. 현재 진도의 도깨비굿에 대한 기록으로 가장 선행되는 것은 장주근에 의해서 조사된 내용이다. 사실 그 조사내용도 제보자가 어린 시절에 행해졌던 것을 기억한 것이라는 점에서 그 전승의 단절이 일제시대까지 소급되고 있다.

장주근의 조사에 의하면 도깨비굿은 병이 돌 때 시작하는데, 긴 간짓대에 여자 속옷인 중우를 씌우고 사람마다 하나씩 든다. 촌사람들은 월경 묻은 것을 씌우기도 하지만, 박강단이라는 제보자의 동네에서는 그냥 중우를 사용했다고 한다. 한사람이 선소리를 매기면 많은 부인들이 원무를 하면서 받으며, 양풍이나 징 등을 두들기며 집집마다 돌아다닌다. 이때 남자들은 방안에 들어앉아 내다보지 않는다.

여기에서 흥미로운 것은 병이 돌 때 도깨비굿을 시작했다는 사실과 이때 원무를 춘다는 점, 그리고 남성들의 참여가 금지된다는 것 등이다. 병이 돌 때 굿을 시작한다는 점은 현재 전승되고 있는 내용과 차이가 있는데, 이것은 南道文化祭에 출품할 당시 고증하면서 원래의 전승내용과 변화를 두었음을 알게 한다. 특히 현재는 음력으로 2월 1일에 행해지고 있으며, 도깨비굿이 끝난 후에 귀신을 사제각에 가두는 제의형태가 거행되는 통합적인 모습을 보여주고 있다.

전북 순창의 탐리에서는 오래 전부터 도깨비굿이 전승되어 왔다. 이 제의는 남성들에 의한 당산제가 정월 보름에 거행되고 난 후 이튿날 17일에 행해져 왔다. 이곳의 제의장소는 마을로 들어오는 동서남북의 네곳인 철룡(마을 뒷산의 송곳바우)·동네산(초장골)·아랫당산(마을 남쪽의 입구)·동네방죽(북쪽) 등이다. 일반적으로 당산제가 행해지는 곳과 달리 마을의 주입구를 제의장소로 삼고 있다는 점은 도깨비의 출입을 원천적으로 막아 보려는 사람들의 인식을 바탕으로 한 것이다.

제의장소에 차리는 제물은 네곳이 모두 동일하며, 주된 제물로 메밀묵을 들 수 있다. 또한 한곳에서 다른 곳으로 이동할 때 여성들에 의해 구성된 굿패들이 풍물을 울리면서 간다는 것도 특징적이다. 물론 남성들의 참여는 금하고 있는데, 방죽에서 제의를 드릴 때나 이러한 금기는 풀린다.

탑리의 도깨비굿은 진도와 달리 정월 초에 그해의 돌림병이 들어오기를 막으려는 의도로 행해진다. 이러한 제의적인 주술성은 정월초에 당산제 등의 마을공동체신앙을 통해서 그 해의 농사가 풍년이 되기를 기원하는 주술적인 목적과 일치한다. 이때의 기원 대상은 풍요를 가져다주는 신격들이기보다는 역신적인 모습을 갖고 있는 도깨비이며, 이들을 잘 먹여 보냄으로서 한 해가 병이 없이 평안하게 지낼 수 있도록 기원한다는 점에서 흥미를 준다.

3) 화재방지를 위한 도깨비굿

전라북도지방에서는 겨울에 발생하기 쉬운 화재를 방지하기 위한 도깨비굿이 전승되어 왔다. 주로 전북 임실군과 진안군, 그리고 무주군 등에서 행해진 이 굿 형태는 도깨비굿이라고 해서 무당에 의해서 행해지는 것이 아니라 마을사람들에 의해 모셔지는 마을제의적 속성을 띠고 있다.

대개 정월 보름을 전후로 해서 모셔지는 이 제의는 여성들에 의해서 마을의 사방에 제물을 드리고 풍물패를 구성하여 매구를 치는 방식으로 전개된다. 특히 임실군 관촌면 구암리의 경우에는 음력 10월 1일에 행해지는데, 이것은 불을 가장 많이 사용하게 되는 겨울의 초입에 행해진다는 점에서 제의의 실제성을 보여준다.

과거의 경우 지붕이 초가였으며, 아궁이에서 불을 때면 굴뚝으로 불씨가 날아가기 때문에 화재가 날 우려가 많았던 것이 사실이다. 하지만 사람들은 도깨비불에 의한 장난으로 화재가 나는 것이라는 믿음을 형성하였으며, 이러한 도깨비로부터의 피해에서 해방되기 위해 굿을 행했던 것으로 보인다. 하지만 현재에는 지붕개량이 이루어졌을 뿐만 아니라, 난방도 보일러형태로 교체된 지역이 많기 때문에 이러한 제의의 효율성은 상실되고 있다. 따라서 제의도 거의 전승이 단절되고 있는 실정이며, 진안군 백운면 반촌리와 임실의 구암리에서 전승될 뿐이다.

4) 제주도의 도채비고사

제주도에서는 육지와 달리 무당에 의해서 행해지는 영감놀이가 있으며, 풍요기원의 대상으로 모셔지는 경우는 개인신앙적인 특징을 보여준다. 영감놀이는 여성들, 특히 물질을 하는 해녀들이 병에 걸렸을 경우 이를 영감이라고 부르는 도채비가 몸에 들어왔기 때문에 생긴 것으로 보고 이를 치유하는 모의주술적인 특징을 지닌 놀이라고 하겠다. 도채비는 여자를 매우 좋아하는 호색성을 갖고 있을 뿐만 아니라, 술도 매우 좋아한다. 따라서 몸에 들어온 도채비를 몰아내기 위해 도채비의 형제들을 불러 잘 먹인 후에 동생을 데려가는 방식으로 연극적인 요소가 강한 굿이라고 하겠다.

이와는 달리 개인적으로도 도채비를 모시는데, 대장간과 어업을 하는 사람들이 모셔왔다고 한다. 특히 멸치잡이를 하는 사람들이 풍어를 기원하기 위해 도채비굿을 하는데, 이러한 신앙적 형태는 전남 해안지방의 면모와 유사하다는 점에서 그 전파양상을 엿볼 수 있다.

제주도에서는 도채비를 집안에 모신 집과는 통혼을 하지 않는 관행이 있다. 즉 도채비를 모셨던 집의 딸이 다른 집으로 시집을 가면 도채비신을 모시고 가야 하기 때문이다. 도채비는 성격이 매우 까다롭기 때문에 잘 모시면

부자로 살게 하지만 잘못 모시게 되면 하루 아침에 가난해진다고 믿는다. 한 예로 도채비를 모시던 집에서 밭일을 하느라 제물을 차려주는 것을 깜박 잊었는데, 집에 돌아와보니 화재가 나서 잿더미가 되었다는 이야기가 채록된 바 있다.

4. 도깨비는 이제 사라지고 있다.

도깨비는 우리 민족, 특히 민중적인 삶과 직결된 존재로서 살아왔다. 솔뚜껑을 솔안에 집어넣는 장난이나 심술 등을 부리기도 하며, 친한 사이가 되면 부자로 만들어주기도 하였다. 이러한 도깨비의 생존방식을 보면 민중들 사이에 깊숙이 파고들어 한 사람으로의 삶을 살고 싶었던 것으로 볼 수 있다. 하지만 사람들은 도깨비를 이용하고는 마치 헛신발처럼 차버렸다. 사람들의 간사함에 치친 도깨비는 그런 점에서 현재 사람들에게 찾아오지 않는 존재가 되어 버렸다.

그러나 사람들은 도깨비가 나타나지 않는 현상을 토대로 도깨비는 실체하는 존재가 아니고 이야기 속에서나 만날 수 있는 존재로 치부하는 고정인식을 갖게 되었다. 동화 속이기는 하지만 아이들이 도깨비와 오히려 더 친한 존재가 된 시대에 우리는 살고 있다.

도깨비가 사라지게 된 이유에 대해 사람들은 6·25 전쟁 포탄소리에 놀라 우리를 떠났다고 하기도 하며, 전기불이나 자동차 불빛 때문에 도깨비불로 나타나지 못하게 되었다고도 한다. 최근까지도 도깨비불이 나타나기는 했지만 그런 현상까지도 이제는 보기 어렵다. 전북지방에서 행해지는 화재신으로서의 도깨비고사도 실제적인 기원내용과는 유리되고 있어 도깨비가 설 자리를 점차 잃어가고 있다.

모든 가치척도가 서구문화 중심으로 옮겨가고 있는 시대에 살고 있는 우리는 도깨비를 어떻게 이해해야 할까. 도깨비가 과연 있었던 존재일까 하는 의구심으로 가득한 우리들에게 도깨비는 우리와 상관없는 먼 나라에서 살고 존재 정도로 자리잡고 있는 것 같다. 도깨비의 왜곡된 모습과 곡해된 존재표현 등은 그런 점에서 더욱 심화될 것으로 보인다.

그런 점에서 지금이라도 도깨비를 올바르게 이해하고 도깨비를 알리는 작업이 더욱 필요하다고 하겠다. 도깨비는 일본이나 중국에 살고 있지 않다. 도깨비는 바로 우리 민족이 만들어 낸 것이기 때문에 우리나라에만 살고 있다는 사실을 말이다.

/김중대

<참고문헌>

김중대, 『한국 도깨비의 연구』, 국학자료원, 1994.

김중대, 『韓國 민간신앙의 실체와 전승』, 민속원, 1999.

김중대, 『저기 도깨비가 간다』, 다른세상, 2000.

김중대, 『도깨비를 둘러싼 민간신앙과 설화』, 인디북, 2004.

\\ \\ 주요섭 ((사)모심과살림연구소 소장)

삶의 전환과 새로운 공동체



*주요섭

전북 정읍에서 태어나고 자랐고 서울로 유학을 떠났다. 대학시절엔 시절을 좇아 민주화운동에 몰두했고, 1990년대 이후엔 고향 정읍과 서울을 오가며 '생명'을 화두로 다양한 활동을 펼쳐왔다. 생명민회, 대화문화아카데미, 한살림 등에서 일했고, 현재는 한살림연합 부설 모심과살림연구소 소장으로 재직 중이다. 최근엔 '공동체', '생태', '영성'을 키워드로 삶의 전환, 문명의 전환을 위한 프로그램과 프로세스를 탐색하고 있다.

1. 폭주하는 '설국열차'의 창밖을 보라

빙하기의 지구, '설국열차' 사람들은 열차 밖을 상상하지 못했습니다. 열차 바깥은 동토의 땅, 죽음의 세상이고 과거의 화석이기 때문입니다. 삶/생명은 오로지 폭주하는 설국열차 안에서만 유지됩니다. 뉴욕의 슬럼가보다 참혹한 꼬리칸에서 벗어나는 방법은 오로지 앞 칸으로의 진출밖에 없습니다. 설국열차는 일직선으로만 존재하는 1차원적 세계입니다. 좌우도 없고 위아래도 없습니다. 꼬리칸에서의 굴종이나? 머리칸으로의 진격이나? 다른 선택지가 없습니다. 그리고 전쟁, 칼과 총이 동원되고 그야말로 유혈이 낭자한 폭력혁명과 무자비한 폭력진압...

그런데 설국열차의 숨은 메시지는 전혀 다른 데 있는 것 같습니다. 설국열차의 마지막 장면이 떠오릅니다. 탈선한 열차 밖 풍경 말입니다. 눈이 녹기 시작하고 저 멀리 산 중턱으로 흰곰이 보일 듯 말듯 지나갑니다. 바깥세상은 죽음의 땅이 아니었습니다. 주인공 송강호와 요나라는 이름을

가진 딸이 목표로 했던 것은 머리카를 장악하는 일이 아니었습니다. 창밖으로 나가는 게 중국적 목적이었습니다. 폭주하는 설국열차의 창밖에서 새로운 희망을 찾고자 했습니다. 대다수 꼬리칸 사람들의 기대와는 다르게 오로지 열차 밖에서만 희망을 찾을 수 있다고 믿었습니다. 무엇을 찾아서 나가려 했을까요?

문제는 열차 그 자체에 있었는지도 모릅니다. 꼬리칸의 잉여계급과 머리카의 유산계급 사이 극단적인 불평등도 문제이지만, 근본적으로 열차 그 자체를 해부해볼 필요가 있습니다. 열차의 동력은 머리카의 엔진에서 나옵니다. 산업혁명기의 증기기관을 연상시키는 거대한 엔진 안에서 끔찍한 유아노동까지 이루어집니다. 설국열차는 '산업/자본주의 문명'의 상징이었던 것입니다.

결국 설국열차의 메시지는 산업/자본주의 문명 내에서 반복되는 계급전쟁의 불가피성이 아니라 후천개벽, 그렇습니다. 전혀 새로운 세상을 여는 데 있었습니다. '전환'입니다. 그러나 아직 답은 알 수 없습니다. 새로운 선택이 있을 뿐 그곳은 여전히 미지의 세계입니다. 일단 밖으로 나왔습니다. 그러나 어디로 가야 할지 알지 못합니다. 다시 물을 수밖에 없습니다. "지금 여기, 무엇을 어떻게 할 것인가?"

2. 호랑 애벌레의 깨달음

"그저 먹고 자라는 것만이

삶의 전부는 아닐 거야.

이런 삶과는 다른 무언가가 있을 게 분명해"

『꽃들에게 희망을』이라는 어른을 위한 동화책(?)에 나오는 주인공 호랑 애벌레의 독백입니다. 호랑 애벌레는 매일 먹기만 하는 자신의 삶에 의문을 가지게 되었고 그 문제에 대해서 다른 애벌레들이랑 얘기를 나누고 싶었습니다. 하지만, 그들은 얼마 전까지 호랑 애벌레가 그랬던 것처럼 먹는 일에만 정신이 팔려 쳐다보지도 않았습다. 그리고 모두들 거대한 애벌레 기둥 향해 꾸역꾸역 올라갑니다.

"저 꼭대기에는 뭐가 있는데?" 호랑애벌레가 물어보지만, 돌아오는 답은 이런 정도일 뿐입니다. "그건 아무도 몰라. 하지만 모두 저기에 가려고 서두르는 걸 보면 아주 멋진 곳이 있나봐. 나도 빨리 가 봐야겠어! 잘 가." 그리고 또 다른 애벌레의 목소리가 들립니다. "저놈들을 없애 버리지 않으면, 우리는 아무도 더 높이 올라갈 수 없어." 섬뜩합니다. 그러나 호랑애벌레도 마음을 다잡을 수밖에 없습니다. "네가 성공하지 못하더라도 나를 원망하지 마! 삶이란 원래 험난한 거야. 마음을 독하게 먹지 않으면 살아갈 수 없어." 그때 꼭대기에서 조그맣게 속삭이는 소리가 들렸습니다.

"아무 것도 없잖아!"

그런데 발아래를 내려다보니 수많은 애벌레 기둥이 보입니다. 꼭대기에 오르려는 애벌레 기둥들입니다. 호랑 애벌레가 기를 쓰며 올랐던 기둥도 밀도 끝도 없이 꼭대기를 향해 '속도 전쟁'을 벌이는 수천 개 애벌레 기둥들 중 하나일 뿐이었습니다. 호랑애벌레는 새삼 깨달았습니다. 높이 오르려는 본능을 그동안 얼마나 잘못 생각했는지. '꼭대기'에 오르려면 기어오르는 게 아니라 날아가야 하는 것이었습니다.

그렇습니다. '나비'가 답입니다. 제대로 된 꼭대기에 오르기 위해서는 더 큰 애벌레, 더 강한 애벌레, 더 많이 먹는 애벌레가 아니라 나비가 되어야 합니다. 한 마디로 일등 애벌레가 아니라, 새로운 차원으로의 전환이 이루어져야 합니다.

이는 설국열차의 숨겨진 답이기도 합니다. 1차원적 질서에서 새로운 차원으로 차원변화. 직선의 세계에서 면의 세계로, 면의 세계에서 3차원 공간으로의 차원변화 말입니다. 짐작할 만합니다. 돈과 성장과 속도와 규모가 아니라, 진정한 웰빙(well-being) 즉 참다운 삶과 행복 말입니다. 책을 낸 출판사는 책 소개에서 이렇게 적고 있습니다. 『꽃들에게 희망을』은 40년 전 1972년도에 출간되었습니다.

"짓밟거나 짓밟히는 살벌한 현실을 벗어나 자신의 참 자아를 발견하는 길을 알려 주는 나비의 이야기, 아니 바로 우리들의 이야기이다. 참 자아를 발견하는 길은 죽음보다 더 고통스러울 수 있지만, 이것을 이겨내게 해 주는 힘은 희망과 사랑임을 깨닫게 해주는 책이다."

2012년 EBS에서 방영된 <자본주의>라는 다큐멘터리 시리즈가 떠오릅니다. 여기 한국사회의 한 단면이 소개됩니다. 이는 복지 지표가 아닙니다. 삶과 죽음, 혹은 참 삶과 행복에 대한 지표입니다. 애벌레의 물음표가 생각납니다.

"OECD 34개국 중 빈곤률 28위"

"OECD 34개국 중 사회복지 지출 비중 33위"

"연평균 근로시간 세계 1위(2,193시간)"

"청소년 사망원인 자살 1위"

"인구 10만 명당 자살 사망률 28.4명, 세계 1위(OECD 평균 11.2명)"

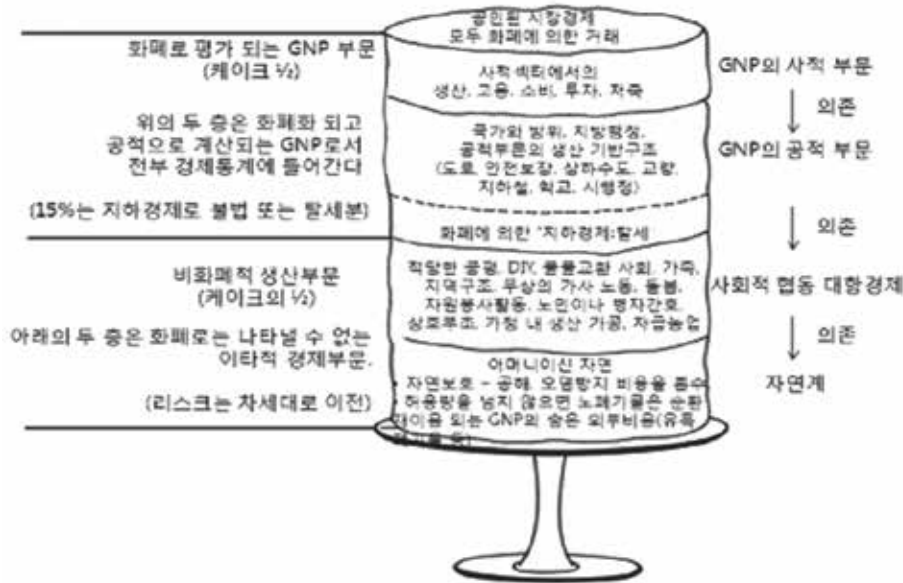
"고 3학생들 행복하기 위해 가장 필요한 것은? 1위 '돈'"

3. 하늘에서 본 경제

나비가 되어 하늘에서 내려다보니 세상 전체가 눈에 들어옵니다. 경제도 마찬가지입니다. 경제의 숨겨진 얼굴이 드러납니다. 애벌레의 경제는 '많이 먹는 경제'였습니다. 소비경제라고 할 수 있고, 돈벌이경제라고 말할 수도 있습니다. 그런데 전체를 본다는 것이 그렇게 간단치 않습니다. 전체를 본다는 위와 아래, 좌와 우를 두루 본다는 의미이기도 하지만, 더 정확히 말하면 '표면(表面)'과 더불어 '이면(裏面)'을 보는 것입니다. 보이지 않는 것, 숨겨진 부분을 본다는 말입니다. 서양의 대안운동에서는 '전일적 세계관(holistic worldview)'이라고 말하기도 합니다.

헤이즐 헨더슨이라는 할머니 경제학자가 그린 그림입니다. 1982년에 소개된 오래된 그림입니다만, 경제의 전체상이 잘 표현되어 있습니다. 이 그림에서는 화폐로 평가되는 GNP경제 아래에 비화폐적인 부분이 있습니다. 가사노동이나 물물교환은 생활에는 꼭 필요한 부분이지만, 공식적인 경제 통계에는 잡히지 않습니다. 더욱이 경제(economy)의 바탕이 되면서 그것을 어머니처럼 감싸고 있는 생태계(ecology)가 주는 순수증여의 혜택은 아예 고려하지도 않습니다. 물과 공기가 없이는 인간이 한시도 살 수 없는데 말입니다.

산업사회의 생산적 구조 -데커레이션 3단 케이크



일찍이 마르크스는 자본주의에서의 '상품'을 분석하면서 표면의 교환가치(화폐가치)와 더불어 이면의 사용가치에 주목했습니다만, 자본주의 시장경제 시스템에도 표면이 있고 이면이 있습니다. 음양론을 빌어 말하면 '양(陽)의 경제'와 '음(陰)의 경제'가 있습니다. '양의 시장'과 '음의 시장', 혹은 양화(陽貨)와 음화(陰貨)로 나누어 볼 수 있습니다(음화라는 말은 EU은행 총재를 지낸 베르나르 리에테르라는 분이 만든 용어입니다.). 이를테면 '전일적인 경제학(holistic economy)'이라고 말할 수도 있습니다.

이를테면 이런 모습입니다. 자본주의 사회에서 일반적인 경제관계는 화폐를 통해 이루어집니다. 사고팔기 '매매(賣買)'가 그것입니다(한자의 순서로 보면 '팔고사기'인데 사실 '팔고사기'가 맞습니다. 자급자족경제에서 남은 물품을 먼저 팔아야 자기가 필요한 물품을 살 수 있기 때문입니다.). 그런데 사실 시장에서 물건을 팔고사는 일은 아주 오래전부터 있었던 일입니다. 자급자족이 어려운 내게 필요한 물품을 시장에서 구해야 했기 때문입니다. 이렇게 시장에서 필요한 것을 구하는 것을 '필요(needs)의 교환'이라고 말할 수 있습니다. 그렇기 때문에 자본주의 이전에는 시장에서 돈을 번다는 생각을 별로 하지 않았습다. 그런데 자본주의 시장에서는 '필요의 충족'도 의미가 있지만, '돈벌이'가 주된 목적이 되었습니다. 팔기 위한 물품, 즉 '상품'이 경제의 핵심이 되었습니다. 이때 사고파는 행위의 목적은 필요의 교환이 아니라, 상품판매를 통한 이윤 창출 즉 돈벌이입니다. 결론적으로 자본주의 이전의 시장은 "필요의 교환"이 중심"이었는데, 자본주의 시장에서는 그 반대가 되어 "돈벌이"가 중심이 되었습니다. 시장의 역할이 뒤집어진 것입니다. 그렇다면 문제는 시장 그 자체가 아니라, 자본주의에 의한 시장의 지배와 왜곡입니다. "문제는 자본주의다" 라고 말해야 합니다. 시장이 아니라 말입니다.(그런 점에서 '시장을 넘어서'라는 말은 부적절합니다.)

우리나라 국기인 태극기의 태극 모양을 떠올려봅시다. 이 세상 살아있는 것은 모두 "음양의 역동적 균형"입니다. 이것이 생명세계의 본래 모습입니다. 물질과 정신의 역동적 균형, 남성과 여성의 역동적 균형처럼 시장은 '매매(팔고사기)'와 '호혜(주고받기/증여와 답례)'의 역동적 균형입니다.

그런데 자본주의 시장에서의 상품교환에서는 음양의 균형이 이루어지지 못하고 돈벌이로써의 역할(陽)이 99%가 되었습니다. 모든 존재와 인간관계가 화폐로 환원됩니다. 문화재의 가치도, 인격도, 신용도.... 끔찍한 일입니다. 생명세계에서는 균형이 깨지면 죽음에 이르게 됩니다. 요컨대 돈벌이도 중요하지만, 교환의 본래 목적 즉 필요의 충족 기능이 상실된다면 그 경제시스템은 곧 죽음에 이를 수밖에 없습니다. 자본에 의해 지배된 자본주의 시장경제 시스템은 바로 그 이유 때문에 무너질 지도 모릅니다.

4. 인생을 바꾸는 협동공동체

"작가이자 조각가, 사회운동가. 1972년 처음 출간된 뒤로 30년이 넘는 시간 동안 스페인, 네덜란드, 독일, 포르투갈, 일본 등 전 세계적으로 수백만 부가 팔린 『꽃들에게 희망을』의 작가이다. 국제여성운동단체인 '그레일(The Grail)'의 회원으로, 공동농장에서 14년 동안 직접 우유를 짜고 채소를 재배했다. 성경 구절을 쓰고 성가를 불렀을 뿐만 아니라, 조각가인 만큼 자신의 조각품을 판매해 그 수익금을 공동체 생활을 유지하는데 쓰기도 했다. 그레일에서 하는 국제적인 활동에도 적극적으로 참여해 이집트의 아흐미메 여성 자수협동조합을 설립하는 일을 도왔고, 그 외에도 뉴욕에서 대리석을 조각하고 프랑스, 포르투갈에서 일하기도 했다. 콜로라도의 산에서 6개월간 영구 경작법을 배웠으며, 아들 하나를 키우고 있다. 지금은 뉴저지 주에 있는 집에서 황제나비와 식량, 소망을 키우고 있다. 이 집은 유기농법으로 재배한 식품의 우수성을 알리기 위해 설립된 소규모의 환경 센터이기도 하다."

출판사에서 소개한 『꽃들에게 희망을』의 저자 트리나 폴러스의 약력입니다. 호랑 애벌레에게 '나비'라는 새로운 삶이 있다는 점을 깨우쳐준 저자는 여성 사회운동가였습니다. 공동체와 협동조합은 그녀의 삶의 일부였습니다. 글을 쓰는 작가일 뿐만 아니라, 대안적 삶을 실천하는 활동가였습니다. 할머니가 된 지금도 미국 뉴저지에 있는 환경단체에서 활동하고 있다고 합니다.

이미 설국열차의 바깥을 향한 '다른 삶'에 대한 열망은 한국사회 여기저기서

자라나고 있습니다. 힐링신드롬, 귀농귀촌, 협동조합 열풍이 그 드러난 모습입니다. 사람들은 힐링을 원합니다. 물질적 풍요도 좋지만, 마음의 위로가 필요합니다. 이웃이 그립고 따뜻한 사람이 목마릅니다. 연어의 회귀처럼 고향을 향합니다. 땅으로 돌아가고 싶습니다. 최근 몇 년 사이 해방 후 처음으로 귀촌귀농 인구가 이촌이농 인구를 넘어섰습니다. 작은 숫자지만 물줄기가 바뀌었다는 신호입니다. 그리고 협동조합, 대세가 되었습니다. 경쟁각지에서 수많은 협동조합이 만들어지고 정부, 시민사회, 재계가 앞 다투어 협동조합 설립을 돕겠다고 나섭니다.

힐링, 귀농귀촌, 협동조합은 '삶의 전환'의 징표입니다. 새로운 삶을 위한 결단입니다. 더 이상 자본주의 경쟁시스템으로는 경제도 생활도 어렵다는 반증입니다. 이미 1972년 『꽃들에게 희망을』이라는 책을 통해서, 1982년 헤이즐 헨더슨이라는 여성 경제학자의 전체를 보는 경제구조를 통해서 씨앗이 뿌려졌습니다. 최근 한국사회에서의 협동조합 신드롬도 그 씨앗과 기운이 자라서 우후죽순처럼 솟아난 것인지도 모릅니다.

그렇다면 협동조합 신드롬에 대해 다시, 새롭게 생각할 수밖에 없습니다. 머리칸으로 가기 위한 협동조합이 아니라 설국열차 밖, 전혀 새로운 삶과 사회를 위한 협동조합은 불가능할까요?

제가 활동하고 있는 한살림을 떠올려봅니다. 한살림에서 생산자와 소비자가 경쟁관계가 아닙니다. 서로가 서로를 필요로 하는 호혜적 관계입니다. 생산자는 소비자의 생명을 책임지고, 소비자는 생산자의 생계를 책임지는 관계입니다. 협동조합의 원리인 상호부조, 상부상조가 바로 그것입니다.

한살림을 비롯한 생협 매장에서 역시 화폐가 오고갑니다. 그러나 그 목적은 돈벌이는 아닙니다. 필요의 교환입니다. 생협 매장의 감자와 양파는 마트의 '상품'과 겉모습은 같지만 속은 다릅니다. 소비자의 생활에 필요한 '물품'입니다. 가격이 매겨져있기는 하지만, 그 이면에는 생산자의 마음과 땀과 수고가 숨겨져 있습니다. 소비자들에게도 그것을 볼 수 있는 눈이 있습니다. 그렇습니다. 겉으로 보이는 매매관계 아래에는 농촌의 삼촌과 도시의 조카가 그 해 생산된 농산물을 주고받는 증여와 답례의 호혜관계가 숨겨져 있습니다. 이것 때문에 생협은 '영혼이 있는 협동공동체'가 됩니다.

협동조합의 본령은 돈벌이에 있는 것이 아닙니다. ICA의 협동조합의 정의에 잘 나와 있듯이 '필요(needs)와 열망(aspiration)의 충족'에 있습니다. 그런 점에서 진정 우리에게 필요한 것은 주식회사처럼 이윤을 추구하는 '돈벌이 협동조합'이 아니라, 협동의 힘으로 생활에 필요한 것들을 주고받는 '살림살이 협동조합'입니다.

이때 생협의 조합원은 '호모 이코노미(경제인간)'가 아니라, '호모 리시프라서티(reciprocity)'(호혜인간)가 됩니다. 천문학자이면서 불교전문가인 이시우 서울대 천문학과 명예교수는 "세계의 본질은 주고받기다." 라고 말한 바 있습니다. 인간 존재의 본성이 바로 '주고받기' 라는 말입니다. '경쟁하는 인간'이 아니라, '협동하는 인간'입니다.(이때 협동은 같아지는 '협동(協同)'이 아니라, 함께 일하는 '협동(協働)'입니다.) 경쟁하는 인간, 물질적 풍요를 바라는 인간이 잘못된 것이 아니라, 그것은 전부가 아니라 일부, 아무리 커도 절반 정도에 불과하다는 것입니다.

'나비 협동조합'이라고 말해도 좋습니다. 생활의 필요도 중요하지만, 나비의 꿈도 놓을 수 없습니다. '열망의 충족'이란 이를 두고 하는 말입니다. 지구촌 인류는 이제 사춘기를 지나 청년의 나이가 되었다고 합니다. 사춘기가 지난

청년에게 탐식은 비만과 질병을 낳을 뿐입니다. 지구촌이나 한국사회나 큰 틀에서 보면, '애벌레의 삶'에서 '나비의 삶'의 전환이 필요한 때입니다. 성장에서 성숙으로, 애벌레의 경제에서 나비경제로, 물질적 풍요에서 정신적·사회적 풍요로의 전환 말입니다. 그야말로 전환이 희망입니다. 협동조합이 나비로의 진화를 꿈꾸는 사람들의 숲이 됩니다.

이제 협동조합은 필요의 충족의 단계를 넘어서, 열망의 실현으로 심화되고 확장됩니다. 주고받기의 내면에 있는 사랑의 마음이 드러납니다. 이웃과, 자연과 함께 하고자 하는 하나됨에 대한 근원적 열망이 '지금 여기서' 실현됩니다.

5. 모든 애벌레는 나비가 될 수 있다

이제 결단이 필요합니다. 개인적으로도 그렇고 협동조합이나 자활기업, 마을기업도 마찬가지입니다. 나비가 되기 위해서는 '고치'가 되겠다는 결단이 필요합니다. 깊은 마음에 대한 이해와 깨달음이 절실한 시절입니다.

"어떻게 하면 나비가 되죠?"

"날기를 간절히 원해야 해 하나의 애벌레로 사는 것을 기꺼이 포기할 만큼 간절하게."

"죽어야 한다는 뜻인가요?"

"그렇기도 하고, 아니기도 하지. '겉모습'은 죽은 듯이 보여도, '참모습'은 여전히 살아 있단다. 삶의 모습은 바뀌지만, 목숨이 없어지는 것은 아니야. 나비가 되어 보지도 못하고 죽는 애벌레들과는 다르단다."

고치의 단계가 중요합니다. 일단 고치 속에 들어가면 다시는 애벌레로 생활로 돌아갈 수 없습니다. 변화가 일어나는 동안, 고치 밖에서는 아무 일도 없는 것처럼 보일지 모르지만, 나비는 이미 만들어지고 있습니다.

협동조합을 새로운 공동체들이 고치가 되면 좋겠습니다. 협동조합 안에서의 새로운 인간관계, 활동방식, 사업방식, 노동양식 등을 통해 '새로운 인간'이 생성되고 있는지도 모릅니다. 호모 리시프라서티(호혜인간)가 형성되고 있습니다.

어려운 일이기는 하지만 두려워 할 필요는 없습니다. 새로운 탄생은 신비 그 자체입니다. 아기가 세상 밖으로 나오기를 기다리는 가족들처럼, 새로운 공동체를 통해 태어나는 새로운 사람을 설국열차의 바깥 사람들이 설레는 마음으로 기다리고 있습니다. 나비의 탄생을 축하하기 위해 협동공동체의 선배 조합원 혹은 회원들이 박수칠 준비를 하고 있습니다.

"너는 아름다운 나비가 될 수 있어."

우리는 모두 너를 기다리고 있을 거야!"

/주요섭

\\ \\ 반이정 (미술평론가)

주목 받는 작업의 포인트들



*반이정

미술평론가. 중앙일보, 한겨레, 경향신문 등에 미술평론과 칼럼을 연재했다. 국내 최초 미술 서바이벌 방송 '아트 스타 코리아'에서 멘토와 심사위원을 지냈다. 저서로는 <사물판독기>세미콜론 2013, <새빨간 미술의 고백>월간미술 2006, <책읽기의 달인, 호모부커스 2.0> (공저) 그린비 2009, <자전거, 도무지 헤어날 수 없는 아홉가지 매력> (공저) 지성사 2009, <왜 대안공간을 묻는가 Alternative Space What Now> (공저) 미디어버스 2008 등이 있다.

현대미술이란?

현대미술을 자발적으로 향유하는 인구는 매우 적다. 비엔날레처럼 정부가 개입한 초대형 미술축제가 지방자치단체 4곳 이상에서 열리는 나라인 점이나, 전국에 개설된 무수한 미술대학의 수를 감안한다면 이상한 현상인지도 모른다. 현대미술은 어렵다고 한다. 현대미술이 현대인에게 환대 받지 못하는 이유는 무얼까. 심미성의 추구나 이야기 만들기는 최초의 미술을 탄생시킨 동기일 것이다. 현대미술 이전까지 미술은 그런 이유로 발생했다. 때문에 미술에서 아름다움과 명료한 이야기를 기대한 사람이 현대미술에 만족 못하는 건 당연한 이치일 것이다. 때때로 사람들은 기성품으로 제작된 현대미술 앞에서 "저런 건 나도 만들겠다."라고 불평한다. 과연 기성품으로 조합한 미술작품은 누구라도 할 수 있을까? 그렇지 않다.

대형 서점 미술코너에는 교양미술책들이 항상 독자를 기다린다. 늦은 밤 시간 미술에 관한 TV프로그램이 시청자를 맞는다. 책과 방송이 쏟아내는 이 같은 미술 교재들이 현대인과 현대미술 사이의 보폭을 좁혀주진 않는다. (현대)미술 대중화를 둘러싼 가장 일반적인 오해는 “관객/독자의 눈높이에 맞춰야 한다.”는 주문이다. ‘보통사람의 눈높이에 맞춘 미술교육.’ 언뜻 그럴듯한 요구 같지만 19세기 후반 인상주의 미술부터 기껏해야 20세기 중반 팝아트까지, 한번 이상 들어봤을 법한 스타 미술가 정도만 아는 보통사람의 눈높이에 미술교육을 맞춘들, 현대미술의 실상을 알긴 더더욱 어려워진다. 미술 대중화가 쉽지 않은 배경에는 현대미술의 현주소를 알리기보다 일반인의 낮은 취향에 부합하려는 교양미술 프로그램의 게으름과 일반인의 안일한 수용 태도가 자리한다. 비유하자면 현대미술은 12장으로 구성된 책인데, 세간의 교양미술 프로그램과 일반인은 항상 1장만 반복 학습하고 있는 꼴이라고나 할까. 일반인의 눈높이에 맞춰 1장을 무수히 들려준들 총 12장으로 구성된 현대미술을 알 도리는 영영 없다.

2011년 54회 베니스 비엔날레의 전시장 천장 위에 비둘기 떼가 나타났다. 마우리치오 카텔란이라는 현대 미술가의 출품작으로 박제 비둘기 2천여 마리를 비엔날레의 모든 전시장 천장 위로 올렸다. 이 역시 시각적 아름다움이나 명확한 이야기를 전달하지 못하는 전형적인 현대미술이다. 그럼에도 나 같은 미술평론가는 이 작품에서 재미와 완성도를 느낀다. 미술의 고유한 지분이던 아름다움이나 이야기는 이제 뉴미디어가 미술을 능가하는 시대다. 고유 지분이 박탈 된 시대 변화 속에서, 현대 미술은 다른 돌파구를 공략한다. 전시장 천장마다 설치된 박제 비둘기 작품도 그런 경우이다. 이는 흡사 허무 개그에 불과해 보일 것이다. 미술품이 진열되거나 감상 되는 데에는 정해진 공식이 있다. 요컨대 지정된 전시실에 지정된 작품이 진열된다거나, 작품은 벽이나 바닥에 놓인다와 같은 공식 말이다. 카텔란의 비둘기 작품은 이런 익숙한 공식을 무력화 시킨다. 관객의 안일한 기대를 저버림으로써 작은 무질서와 충격을 준다. 공식에 안주하려던 관객의 습관을 반성하게 만든다. 이처럼 미술 제도와 전시 공간을 풍자하고 조롱하는 작품일수록 전문가 그룹의 환호를 얻는다. 공식에 안주하지 않는 것이 예술의 본질이기 때문에 그렇다.

현대미술은 실험적인 패션쇼에 비유할 만하다. 일상에서 착용하기 힘든 의복을 패션쇼에서 볼 일이 흔히 있다. 완고한 관객이라면 “저런 옷을 어떻게 입고 나가?”라고 투정할 것이다. 그러나 패션쇼는 신상품을 선보이는 자리이면서도, 옷에 관한 일반 공식을 무시하고 인체와 의복이 조합할 수 있는 극단적인 실험을 발표하는 장소이기도 하다. 실험적인 의상을 선보인 패션쇼는 일상에서 허용되지 않는 상상력을 위한 해방구로 작용한다. 현대미술도 마찬가지. 아름다운 조형물과 선명한 이야기라는 일반 공식에서 비껴서, 한시적인 농담이나 비정상적인 상상력을 위한 해방구가 현대미술인 실제 얼굴인 경우가 많다. 현대미술이 만인에게 모두 열려있지는 않다. 현대미술은 정상에 안주하지 않고 비주류 취향에 관심을 둔 사람에게 열려있다. 완고한 공식 밖에서 존재감을 확인하는 게 예술인 점을 감안한다면, 현대미술은 흥어나 고르곤졸라 치즈에 비유될 수도 있다. 고유한 악취를 간직한 흥어와 고르곤졸라 치즈를 음미하는 미식가는 분명 숙련된 소수에 불과하다. 그 각별한 소수 취향을 인정해주는 사회는 관대하고 건강하며 다양한 가능성을 공동체에게 허용할 것이다. 흥어와 고르곤졸라 치즈처럼 현대미술도 숙련되고 관대한 미감을 가진 사람에게 열려있다. ‘미술=아름다움’이라는 닫힌 공식에 함몰되지 않는다면, 훨씬 다양한 시각적 재미를 맛볼 것이며 관대함도 커질 것이다.



대담

Talk With

대담

Talk With

2인 대담

심광현(한예종 영상원 교수)

신학철(시각 예술가)

3인 대담

김종길(미술평론가)

임동식(시각 예술가)

이성원(시각 예술가)

\\2인대담: 한국 근현대사의 초흔곡

심광현 (한국예술종합학교 교수)

신학철 (시각 예술가)



*심광현

서울대학교 미학과 대학원에서 박사과정 수료 후, 1996년부터 현재 한국예술종합학교 영상원 영상이론과 교수로 재직하고 있다. 1992~2012년 『문화/과학』 편집인, 2011~2014 한국문화연구학회 회장을 역임했고, 문화와 정치경제 간의 거시적 변증법과 미디어 테크놀로지와 지각양식 간의 미시적 변증법, 문화교육과 문화사회의로의 전환을 위한 실천적 연구 등에 관심을 갖고 있다.

주요 저서로 『유비쿼터스 시대의 지식생산과 문화정치: 예술-학문-사회의 수평적 통섭을 위하여』(2009), 『흥-한국』(2005), 『프랙탈』(2005), 『문화사회와 문화정치』(2003)가 있고, 주요 공저로 『미래교육의 열쇠, 창의적 문화교육』(2012), 『이제 문화교육이다』(2003) 등이 있다.



*신학철

신학철은 70년대 후반부터 90년대 초반까지의 민주화 투쟁 시기에 이 땅의 민중과 호흡을 같이 하며 민중의 애환과 희망, 그리고 민중적 역사 전망의 숨결을 표현한 민중화가이다. 오브제 작업과 콜라주 작업을 통해 일제하 수난으로부터의 독립운동, 해방을 거쳐 동족상잔의 전쟁과 분단, 전후의 굴절된 정치사와 사회사, 외래문화의 범람 등으로 이어지는 민중의 수난사를 날카로운 비판의식으로 형상화하여 미술계에 커다란 충격을 주었다. 이 후 그는 우리의 민족사를 단지 '수난'이라는 부정적 시각에서만 아니라, 그 속에서 면면히 이어져오는 민중의 건강한 생명력과 민족문화의 힘이라는 측면에서 바라보아 미래의 통일된 세계 내지는 바람직한 민족공동체에 대한 염원과 그 묘사어로 발전해 나갔다. 이것은 80년대 민족미술의 흐름 속에서 그가 획득한 긍정적 전망이자, 이후 우리미술이 나갈 길을 제시해 주는 중요한 성과라고 평가되고 있다. (성완경의 신학철 작가론 중에서)

30년 이상 지속되고 있는 신학철의 <한국 근현대사> 연작이 한국 근현대사를 뒤덮은 '역사적 트라우마'(식민 트라우마와 분단 트라우마의 이중 구조)에 대한 일종의 회화적 정신분석에 가깝다고 보고 있다. 이번 작가와의 대담에서는 그의 한국 근현대사 연작이 왜 통시적인 연대기가 아니라 공시적인 리듬 구조로 그려지고 있는지, 또 그의 그림에서 성적 교섭의 형태로 표현되는 수많은 형상들의 꼬임 관계가 역사적 트라우마와 어떤 연관이 있는지, 그의 70년대 아방가르드 작업과 80년대 이후의 민중미술운동의 경험들이 오늘의 젊은 작가들에게 어떤 의미를 던져줄 수 있을지 등에 대해 관객들과 함께 얘기해 보고 싶다.

‘역사적 트라우마’를 가로지르는 휘파람 소리

“억압받는 자들의 전통은 우리가 그 속에서 살고 있는 ‘비상사태’(예외상태)가 상례임을 가르쳐준다. 우리는 이에 상응하는 역사의 개념에 도달하지 않으면 안 된다. 그렇게 되면 진정한 비상사태를 도래시키는 것이 우리의 과제로 떠오를 것이다.”(벤야민 3: 337).

1. 한국 근현대사를 뒤덮은 ‘역사적 트라우마’와의 끈질긴 대결

‘신학철’ 하면 곧 바로 검은 하늘을 배경으로 용솨음치는 프랑켄슈타인 같이 기괴한 <한국 근현대사>의 뒤뜰린 형상이 연상된다. 이런 자동적 연상작용에 맞닥뜨리게 되는 것은 비단 나만은 아닐 것이다. 어쩌면 화가 자신도 항상 그 이미지에 눌러 다른 작업을 하기 쉽지 않았을지도 모른다. 1991년 두 번째 개인전 이후 10여 년이 지나도록 전시회를 열지 못하다가 2003년에 세 번째 개인전을 연 이유도 이와 무관치 않았을 거라고 본다. 그 자신이 말하듯이 “그림 그리는 게 무서웠던” 일차적인 이유는 분명히 “시위문화가 사라지면서 운동권도 해체되면서 내 관객이 없어진” 데에 있었을 것이다. 하지만 이런 상황 변화에 ‘적응’하지 못했던 보다 근본적인 이유는 80년대 그를 사로잡았던 <한국 근현대사>의 강력한 이미지에서 ‘벗어날 수 없었기’ 때문이 아니었을까?

“길거리를 다니는 사람들을 새로운 관객으로 만나게 되니까, 그 사람들에게 내 그림이 생소하고 또 그 사람들에게 공격을 당할 것도 같고, 어떤 때는 눈을 감고 있으면, 내가 쓰러져 있는데 사람들이 나를 막 밟고 지나가는 것 같아”(대담 1)서라는 공포심은 상황이 아무리 변해도 자신은 변하지 못할(혹은 앓을) 것이라는 어떤 의식이 전제되지 않고서는 나오기 어렵다고 본다. 이 변치 않는 어떤 의식은 그가 상황이 변해 버린 90년대 내내 시대 변화와 거리를 두면서 <한국현대사-갑순이와 갑돌이>연작 120호 16점을 묵묵히 그리고 있었다는 사실에서도 엿볼 수 있다. 게다가 2003년에 처음 선보인 20미터에 달하는 이 대작은 10여 년이 지난 현재에도 추가 작업을 기다리고 있는 상황이다. 물론 2004년부터 파킨슨씨 병에 걸린 부인의 병간호로 모든 작업을 중단해야 했던 지난 8년 간 동안은 괄호 친다 해도 이 연작은 여전히 미완의 상태이다. 게다가 근작 역시 <한국 현대사-망령>(2011)과 <한국 근대사-관동대지진(한국인 학살)>(2012), <한국 현대사-갑순이와 갑돌이>(2012)(플라이우드 에 종이 콜라주)였고, 앞으로도 4.19와 5.18을 본격적으로 그려보겠다는 그의 계획은 <한국 근현대사>를 형상화하는 작업이 그의 평생의 과제임을 알려준다. 대체 어떤 힘이 그로 하여금 이다지도 끈질기게 지난 세기의 ‘과거사’에 매달리게 하는 것일까?

아마도 시대의 아픔을 기록하려는 비판적 역사화가가 되려는 의지, 혹은 80년대 민중미술을 추동 했던 민중이 주인 되는 세상에 대한 유토피아적 열망의 관성, 또는 그런 의지와 관성이 결합한 결과 시대 변화를 무시할 수 있는 독심 때문이라고 볼 수도 있겠다. 그러나 의지와 관성과 독심만으로 그토록 그로테스크한 이미지를 계속 그려낼 수 있을까? 자신의 말처럼 느낌과 신체성을 중시하는 화가가 말이다. 통상 화가의 신체는 변화하는 환경의 다양한 흐름에 민감하게 반응하게 마련이어서, 90년대 문민정부



한국근대사-종합 | 1983, 캔버스에 유화, 130x390cm(조분) 삼성미술관리움 소장(최종본)

등장 이후 정치사회적 긴장이 완화되고 사회문화적인 유연성과 다원성이 확산되는 과정에서 80년대 민중미술에 참여했던 많은 화가들은 이전의 화풍이나 소재를 바꾸지 않을 수 없었다. 그러나 신학철의 경우에는 그렇지 않았다. 그는 여전히 막다른 골목으로 내몰린 동물의 부르짖음처럼 폭발하는 에너지가 자신의 내부에서 차오르고 있다고 여기기 때문이다.

“나는 한국의 50년대에서 90년대까지를 엄청난 에너지라고 보고 싶어. 그것이 선한 에너지든 불순한 에너지든 엄청난 에너지라는 거지. 우리 운동권 에너지는 그것에 비하면 아주 조금밖에 안 되고 하잘 것 없는 것이야..... 선이든 악이든 간에 난 그것을 동물성이라고 봐. 막다른 골목에 처해 있을 때의 동물성. 뭘가 모르는, 자기도 참을 수 없을 때 나가고 내질러 버리는 것. 내 그림이 바로 그랬으면 좋겠어..... 선한 존재가 놀리고, 놀린 곳에서 나온 부르짖음. 그런 것이었으면 좋겠어. 역사 속에서 말이야.”(대담1)

이 말을 뒤집어 보면, 그렇게 막다른 골목에 내몰리지 않았다면, 선한 존재가 놀리고 놀리지 않았다면, 그렇게 부르짖고 싶지는 않았을 거라는 말이기도 하다. “정치는 우리 눈에 안 보이잖아. 눈을 감으면 어떤 이미지가 보여. 그것이 화면 위쪽에 있고 밑바닥 사람들이 꾸물대는 것을 표현하고 싶었지.” 눈을 뜨면 보이지 않는데 눈을 감으면 밑바닥 사람들을 누르고 있는 어떤 이미지가 보인다는 것은 그가 수십 년을 그려오고 있는 한국 근현대사의 그로테스크한 이미지가 의식적으로 과거를 역사화하려는 과제여서가 아니라 그 자신도 모르게 무의식적으로 반복되는 어떤 <문제>라는 얘기일 것이다. 이런 관점에서 보면 그를 사로잡고 있는 한국 근현대사의 어떤 이미지는 일종의 <트라우마>의 반복과 매우 흡사해 보인다.

정신의학에 의하면 트라우마란 내적이고 감정적인 상처가 처음 상처를 입었던 시점으로 돌아간 것처럼 반복적으로 나타나게 되어 고통을 주는 신경증 및 히스테리적 증상을 가리킨다. 그러나 트라우마적 증상이 단지 과거 사건의 충격이 사후에도 계속 지속된다는 것을 뜻하는 것만은 아니다. 프로이트는 이런 선형적인 해석에 빠지는 것을 방지하기 위해 트라우마적 증상은 오직 ‘사후성’을 통해서만 드러난다는 점을 강조한 바 있다. 즉 무의식 안에 잠재되어 있는 과거의 기억 흔적은 그 자체로는 아무 의미가 없지만, <후 사건>을 통해 소급적 원인 적용을 할 경우에만 의미를 지니게 된다는 것이다. 따라서 ‘트라우마적 사건’은 ‘팅 빈 기표’와 같이 ‘후 사건’의 도래를 항상 기다리면서 - 시간적 공백을 거쳐 - 존재성의 회복을 욕망하는 사건이기에, <전 사건> - <잠복기> - <후 사건>이라는 삼중의 구조로 이루어진다고 할 수 있다(김종곤; 13), 이런 까닭에 트라우마는 선형적인 시간을 비선형적 시간, 즉 원점으로 회귀하는 순환적 시간 구조 속에 가두는 셈이 된다.

다시 말해서 쓰러린 <전 사건>의 기억을 자극하는 <후 사건>이 다시 일어나지 않는다면 트라우마적 증상은 나타나지 않는다는 것이다. 자아는 자신의 보존을 위해서 반대 리비도 집중이라는 억압 기제를 통해 <전 사건>을 망각하고 있기 때문이다. 그러나 유사한 <후 사건>의 발생은 언제든지 억압된 것의 복귀를 야기하고 이를 다시 억압하려는 힘과 갈등을 빚으며 양자의 타협 결과로 불안한 증상을 발생시킨다(김종곤; 20). 하지만 신학철의 한국 근현대사의 이미지가 품고 있는 내용들이 자신의 개인사와

직접 관련된 것이 아님에도 이런 이미지의 반복을 개인적인 트라우마의 증상과 같은 방식으로 설명하는 것이 과연 타당할 수 있을까 라는 의문이 제기될 수 있다.

이에 대해 개인적 트라우마가 아닌 <역사적 트라우마>라는 개념이 제시될 수 있을 것이다. 이는 과거의 역사적 사건으로부터 형성된 트라우마가 그 사건의 직접적인 경험자뿐만이 아니라 후세의 사람들에게까지 유사한 영향을 미치는 경우를 말하는 것이다. 김종곤에 의하면 역사적 트라우마는 집단 트라우마로서 다음과 같은 특징을 지닌다.

1) 어떤 집단이 일정 시기에 형성하고 있었던 집단 리비도가 타 집단에 의해 좌절되면서 발생하는 것이며, <후 사건>은 바로 이 리비도 좌절과 연관되어 있다.

2) 그리고 역사적 트라우마는 <신체화된 트라우마적 사회>와 <사회화된 트라우마적 신체>, 즉 트라우마적 체계의 아비투스들 통해 후세대의 비경험자에게도 재생산된다.

3) 그러나 트라우마적 증상은 현실적 계기가 주어져야 발생한다는 점에서, 역사적 트라우마는 치유되지 않은 사회구조적 조건이 유지되고 있다는 사실을 함축한다. 이는 곧 대상을 향한 예로스적 욕망과 그것의 좌절로 인한 증오의 생산이라는 변증법적 관계가 역사적 트라우마에 포함되어 있다는 말이다.

4) 나아가 역사적 트라우마는 치유되지 않음으로써 제2, 제3의 다른 사건과 그로 인한 트라우마가 부가적으로 더 양산되어 축적되어 있는 결과일 수 있다. 달리 말해 근원적 트라우마가 파생적 트라우마와 뒤섞여 있을 수 있다(김종곤 90~91).

이런 맥락에서 보면 신학철이 30여 년 전부터 계속해서 한국 근현대사 연작에 매달리고 있는 것은 한국 근현대사를 관통하면서 - 치유되지 않는 커녕 - 파생적 트라우마들과 뒤섞여 오히려 증식되어 온 한국 근현대사 고유의 어떤 역사적 트라우마의 증상들과의 대결 과정이라고 보는 것이 가능할 것이다. 이 역사적 트라우마는 일제식민지배로 야기된 식민 트라우마와 분단 체제로 야기된 분단 트라우마(반공 트라우마)가 <전 사건>이 종료된 지 수십 년이 지나갔음에도 <전 사건>을 야기한 사회구조적 조건이 해소되지 않은 채 존속되면서 서로 중첩되어 여러 가지 <후 사건들>(4.19, 유신, 5.18, 6.10, 촛불시위 등)을 야기하며 - <신체화된 트라우마적 사회>와 <사회화된 트라우마적 신체>를 재생산함으로써 - 후세대들에게 계승되고 있어, 억압되었던 것(민중 해방과 민중 해방에 대한 집단적 염원의 좌절이라는 쓰러린 경험)의 복귀를 반복하게 하고 있는 것이다.

물론 후세대들 모두가 이와 같은 역사적 트라우마를 경험하게 되는 것은 아니다. 군부독재의 종식 이후 등장한 신자유주의의 파도를 타며 거듭난 386 세대의 상당수는 그 트라우마와의 대면을 회피했고, IMF 위기 이후 태어난 신세대들에게는 <전 사건>의 존재 자체가 생소하게 되었기 때문이다. 그러나 역사적 트라우마가 주관적인 경험이 아니라 사회구조적인 모순으로부터 발생하는 객관적 경험인 한에서, <후 사건>을 발생시키는 사회구조적 조건이 변화하지 않는 한에서, 역사적 트라우마는 회피될 수도, 망각될 수도 없는 것이다. 트라우마가 일정한 잠복기를 발생의 조건으로 삼고 있는 한에서, 회피와 망각은 잠복기에 나타나는 일시적 현상이라고 보는 것이 더 정확할 것이다. 실제로 최근 박근혜 정부의 탄생은 한국

근현대사의 역사적 트라우마 형성에서 주역을 차지했던 박정희의 명령을 부활시키면서 억압된 것의 복귀를 정부 차원에서 재현하고 있기 때문이다.

이렇게 근 1 세기에 걸쳐 반복되는 역사의 장기 리듬을 현실로 대면하게 되면, 신학철처럼 역사적 트라우마와 끈질기게 대결하는 일이, 비정상적으로 과거에 집착하는 것이 아니라, 오히려 끊임없이 현재가 - 미래로 나아가기는커녕 - 과거를 되풀이 일으키는 비선형적인 순환 구조를 만들어내고 있다는 사실을 성찰적으로 직시하는 지극히 정상적인 태도라고 볼 수밖에 없다. 이런 점에서 신학철이 그렇게 오랜 기간 동안, 그리고 현재까지도 한국 근현대사 연작에 매달리고 있는 이유를 올바르게 이해할 수 있게 될 것이다. 또한 그의 작업이 단순히 한국 근현대사의 주요 사건들에 대한 연대기적 기록이 아닌 이유도 여기에 있다. 오히려 그의 작업은 식민 트라우마와 분단 트라우마가 뒤섞여 착종된 한국 근현대사 고유의 역사적 트라우마가 일정한 간격을 두고 나타나는 <후 사건>들의 파도들이 겹쳐져서 형성된, 복잡하고도 리드미컬한 과정의 반복과 차이에 대한 일종의 회화적 정신분석에 가깝다고 할 수 있다.

정신분석의 목표는 반복되는 무의식의 속박으로부터 벗어나도록 무의식의 의식의 언어로 번역하는 데 있다. 이를 위해서는 상실된 과거를 객관화-대상화하여 그것과 현재의 나와 관계를 재구성하는 일, 다시 말해 새로운 눈썹점으로 기억을 재구성하는 일이 요구된다. 그러나 집단 트라우마에서는 집단 리비도의 상실을 야기한, 모순적인 사회적 구조와 규범 및 가치체계를 객관화-대상화하고, 새로운 눈썹점으로 역사를 재구성하는 일이 문제가 된다. 이런 이유에서 개인적 트라우마와는 달리 역사적 트라우마에 대한 성찰과 치유는 개인적 인식을 넘어 사회적 인식의 공유와 합의를 필요로 하며, 바로 그 때문에 장기간의 시간을 요한다. 신학철이 왜 다른 작가들과 다르게 10 년 단위로 개인전을 열 수밖에 없었는지도, 그리고 이런 긴 호흡을 앞으로 계속 유지하려는 지는 오직 이런 맥락에서만 제대로 이해될 수 있을 것이다.

그러는 사이, 2014년 4월 16일 발생한 <세월호 참사>는 한 동안 잊혀졌던 역사적 트라우마를 복귀시키는 새로운 <후 사건>으로서 전 국민에게 충격을 안겨주고 있다. 이번 참사가 <후 사건>일 수 있는 이유는, 단순한 선박의 침몰로 그칠 수 있는 사건을 어처구니없게도 승객 대다수의 참사로 만든 배경에, 종교적 장막 뒤에 숨어 이윤추구를 위해 후안무치한 행위들을 일삼아 온 자본과 유착된 정부의 무책임과 방관과 무능력, “제도와 윤리의 이중실종”이라는 심각한 원인이 자리 잡고 있음이 백일하에 드러났다는 데에 있다. 많은 국민들이 이 참사를 단지 대형 안전사고로 보기보다는 ‘한국사회의 침몰’, ‘대한민국호에 함께 타고 있는 우리 자신의 침몰’로 느끼는 것도, 이 참사에서 ‘용산참사’의 잔영, ‘5-18 학살의 잔영’을 보는 것도, 바로 자본과 권력의 유착이 만들어낸 이 참사가 잠복해 있던 역사적 트라우마를 다시 일깨운 <후 사건>에 해당한다는 점을 예증하는 것이다. 한국 근현대사를 관통하고 있는 역사적 트라우마를 극복하는 일이 단순한 과거사진상규명으로 해소될 문제가 아니라 사회구조적 모순의 ‘현재 진행형’을 올바르게 직시하고 이를 극복하는 데에서만 가능하다는 것도 바로 이런 이유에서이다.

2. 회화적 정신분석의 공시적 리듬 구조

이제까지 신학철이 왜 그렇게 오랜 세월 동안 한국 근현대사 연작에

매달려 왔는지를 지루할 정도로 길게 살펴 보았고, 그가 대면해온 한국 근현대사에 특유한 역사적 트라우마의 기본 구조는 아직도 변치 않고 있음을 확인하였다. 그렇다면 화가로서 그가 한국 근현대사 특유의 역사적 트라우마와 대결하고 분석하면서 역사가나 사회과학자들의 분석과 다르게 기여한 것은 무엇일까?

역사적 과정은 그 자체가 통시적인 과정이기 때문에 글로 분석하고 기술하기에는 적합하지만, 그림이라는 공시적 체계로 형상화하기에는 적합하지 않은 면이 있다. 바로 그 차이로 인해 <역사화>라는 장르는 그 태생부터가 성공하기 어렵게 되어 있다. 그러나 앞서 분석했듯이 역사적 트라우마는 연대기로서의 선형적 역사 서술로는 포착하기 어렵게 <전사건-참보기-후사건>이라는 삼중구조를 가진 비선형적인 순환구조로 이루어져 반복되는 특유의 리듬을 가지고 있다. 통시적 구조를 공시적 구조로 변형시키는 이 비선형적 순환구조가 지닌 독특한 시공간적 성격으로 인해 역사적 트라우마는 오히려 일반적인 역사적 서술이나 사회과학적 분석으로는 적절하게 포착하기 어려운 점이 있다. 신학철의 근현대사 연작이 빛을 발하는 곳이 바로 이 지점이다. 한 쪽의 그림을 통해 바로 역사적 트라우마의 순환구조와 반복적인 리듬이 공시적 관점에서 한 눈에 보여질 수 있기 때문이다. 지난 30 여 년 동안 그가 그린 이 공시적 구조는 크게 3 가지 유형으로 분류될 수 있다.

1) 1980년대 한국 근현대사 연작의 수직 구조: 이 연작들에서 공통적으로 나타나는 수직구조는 기본적으로 역사적 현실을 관통해 온 지배자와 민중 간의 수직적 권력 관계와 그에 대한 아래로부터의 저항을 공간적으로 형상화한 결과이다. 권력과 저항의 관계는 본래 수직적인 구조를 취하는 것이고 이 점은 아무런 설명도 필요 없이 직관적으로 지각될 수 있다. 때로는 승리한 민중이 위에서 환호하지만(4.19와 6월 항쟁), 대부분의 경우 민중은 아래에 깔려 있고 총과 권력과 자본이 상부를 차지하고 있다. 여기까지는 자명한 사실이다.

그러나 신학철에게서 이런 수직 구조는 계급과 계층별로 계단을 쌓듯이 수직화된 피라미드 식 구조로 그려지지 않는다. 하나의 몸통에서 나온 두 개의 팔이 새끼를 꼬듯이 휘감기거나, 자기 몸통을 자기가 찌르는 형상이거나, 서로 아귀다툼을 하는 형상이거나(한국 근대사-7, 10, 분단 상황), 혹은 여러 개의 몸통들이 모여 남뿔이 포용하는 형상(한국근대사-종합)과 같이 서로 뒤섞이고 뒤틀린 힘들의 꼬임 관계의 수직화라는 형태를 취하고 있다. 마치 여러 개의 등나무 가지들이 새끼처럼 꼬여 하늘로 솟아오르고 있는 그 형상들은 제국주의 대 민족, 국가 권력 대 민중, 자본 대 노동, 도시와 농촌, 성적 관계들이 이분법으로 구분되는 대신 서로 꼬여 있고, 인수분해가 불가능하게 서로 포함 관계를 이루기도 한다.

2) 1990년~2000 년대의 수평 구조: 그러나 90년대에서 2000 년대 초반까지 10 여 년 이상 동안의 작업의 중간 결산에 해당하는 20 미터에 달하는 <한국 현대사-감수이와 감돌이>에서 이전의 수직 구조는 수평 구조로 전환된다. 이 수평구조는 왼쪽 끝자락에 그려진 모내기하는 시골풍경에서 작은 꼬리가 나타나기 시작해서 오른쪽 끝에는 커다란 혀 같기도 하고 불덩이를 뿜어내는 것 같이 입을 벌리고 있는 괴물로 비대해진 거대한 기계적 형상이 옆으로 길게 누워 있는 모습을 취하고 있다. 그리고 하나 혹은 여러 개의 사람 신체들이 등나무 줄기들처럼 서로 꼬여 있던 80 년대의 수직적 구조와는 다르게 이 수평으로 누워 있는 괴물 형상의 상부 구조는 거대한 탱크들의 몸체가 하나의 집합체를 이루며 - 기계적 구조물의

꼭대기에는 박정희와 전두환, 노태우, 김영삼을 비롯한 한국의 대통령들과 이견희, 김우중, 정주영과 같은 자본가들이 웃으며 서 있고 - 하부 구조에 있는 수많은 군중들을 덮어 누르고 있는 형국이고, 그 가운데는 이전의 수직 구조에서 보아 왔던 뒤엎긴 근육들과 불덩이가 함께 얽혀 있는 인체들이 기계적 구조물 속으로 빨려 들어가는 형국을 취하고 있다. 왼쪽에서 오른쪽으로의 쉽게 읽혀지는 이 그림의 통시적인 순서는 한국 현대사의 전개 과정을 보여주는 것으로 이해할 수도 있다. 그러나 전체 그림은 연대기적으로 분할 할 수 없게 하나로 엮힌 큰 덩어리이자 네 차례 붉은 신체적 불기둥이 파도처럼 커졌다가 가라앉는 형국을 취하고 있기 때문에 선형적인 구조가 아니라 오히려 비선형적인 리듬을 만들어 내고 있다. 이것이 바로 <전 사건>-<잠복기>-<후 사건>의 삼중구조를 이루며 반복되는 역사적 트라우마의 거대한 파도가 아니고 무엇일까?

오래 전 맑스는 <자본론>에서 역사적 자본주의의 기묘한 리듬이 형성되는 메커니즘을 교차하는 두 개의 축으로 명확히 설명한 바 있다. (1) 그 하나는 <M-C-M'(M+Δm)>의 반복적 순환이라는 착취의 축이다. 그 결과로 집적되는 거대한 기계들('죽은 노동'(고정자본))이 '산 노동'과 '자연'을 집어삼키게 되지만, 이 자본 순환 공식의 가운데에 들어 있는 상품(C)이 만들어내는 화려한 물신주의가 사람들로 하여금 이 비극적 과정을 보지 못하게 만든다. (2) 다른 하나는 이 순환 과정을 시작하는 초기 자본(M) 형성을 위한 수탈의 축이다. 초기 자본은 허공에서 주어지는 것이 아니라 내부적 수탈(엔클로우저)과 외부적 수탈(식민지배)을 통해 축적된다. 그리고 이 원초적 축적은 한 번으로 끝나지 않고 자본의 확대재생산을 위해 반복적으로 일어날 수밖에 없고, 이 반복은 지구상의 어떤 지역에서도 예외 없이 발생한다.

이 두 가지 축을 교차시켜 보면, 오늘날 전 지구를 지배하며 화려한 외관을 뽐내고 있는 자본주의가 실은 <산 노동의 신체>와 <살아 있는 자연의 신체>의 에너지 모두를 남김없이 거대한 <죽은 노동의 집적물>로 변형시키는 폭력적 기계장치에 다름 아니며, 이 변형의 과정은 <상품 물신>의 화려한 외관 아래 펼쳐지는 착취와 수탈의 주기적 반복에 의해 거대한 파도를 만들어 낸다는 사실, 그리고 지구상의 어느 지역도 이 파도를 피할 수 없었다는 점을 명확히 이해할 수 있게 된다. 그런데 한국 근현대사가 흥미로운 점은 다른 지역들과 다르게 아주 짧은 시간 동안에 이 과정을 두 차례나 반복했다는 사실이다. 근대사는 식민지배에 기초한 수탈과 착취 기제를 통해, 현대사는 식민지배의 잔재 위에 중첩된 반공 이데올로기의 억압에 기초한 착취의 기제를 통해서 말이다.

주지하듯이 60년대부터 본격화된 후자의 과정은 단 30~40 여 년이라는 짧은 기간 동안 <압축성장의 신화>를 만들어내면서 엄청난 에너지를 소진했다. 시골에서 모내기 하던 갑순이와 갑돌이가 이 압축성장의 과정으로 빨려 들어가는 시초 과정에서 현재에 이르기까지의 전 과정이 신학철의 그림에서 하나의 연속적 파도로 그려질 수밖에 없는 이유가 여기에 있다. 다시 말해서 신학철의 <한국 현대사-갑순이와 갑돌이>에서 보여진 한국 자본주의의 압축성장의 역사가 바로 그 자신의 개인적 생애사의 과정과 정확히 겹쳐지는 것이다. 이 그림에서 인간힘을 쓰며 갑순이를 붙잡는 갑돌이의 얼굴이 바로 작가 자신의 모습으로 그려진 이유도 여기에 있다. 이러 문맥에서 보자면 맑스와 벤야민의 관계를 은유적으로 설명한 다음의 구절이 맑스와 신학철의 관계에도 그대로 적용될 수 있을 것 같다.

“‘마르크스가 X 레이 투시작업을 통해 자본주의라는 몸체의 외적인

기본틀을 드러냈다면 벤야민은 섬세한 내시경을 통해 자본주의라는 신체의 각 기관의 내밀한 작동 메커니즘과 흐름을 미시적으로 추적하고 있다고 볼 수 있지 않을까?’”(조형준: x)

3) 2010년대 <한국 근대사-관동대지진>의 상하 평행구조: 2012년에 그린 <관동대지진>의 경우에는 수직 구조도 수평 구조도 아닌, 위와 아래가 거울처럼 비치는 평행구조가 등장한다. 화면의 3/5를 차지하는 위 부분은 서로 얽혀 있는 시체들의 거대한 구름을 이루고 있고, 화면의 1/5은 구름 아래로 보이는 검은 하늘이, 나머지 1/5의 땅은 다시 시체들로 가득 차 있다. 땅에 드러누운 시체들은 관동대지진 때 학살된 시체들이며, 하늘에 떠 있는 시체들은 6.25와 4.19, 5.18 때에 희생당한 시체들이다. <식민 트라우마>라는 <근원적 사건>과 <분단 트라우마>와 다시 그 파생 사건들로 점철된 <후 사건>이 하나의 풍경 속에서 상하 대칭을 이루며 죽음의 공포를 증폭시키고 있는 형국이다.

이렇게 볼 때 신학철의 80년대의 작업이 한국 근현대사를 관통해 온 사회구조적 모순을 각기 하나의 씬으로 형상화했다면, 90년대의 작업은 수많은 씬들을 모아 파도치는 하나의 시퀀스로 연결하여 역사적 트라우마 전체를 미지의 방향으로 꿈틀거리며 나아가는 거대한 괴물의 구조로 형상화한 반면, 2010년대의 작업에서는 20세기 한국사를 관통하는 역사적 트라우마의 거울상과도 같은 이중 구조를 형상화하는 방향으로, 즉 역사적 트라우마를 구성하는 여러 개의 후 사건들과의 대결로부터 시작하여 역사적 트라우마의 근원적 구조와 파생적 구조를 동시에 포착하는 방향으로 관점의 진화가 이루어진 것이라고 볼 수 있겠다. 물론 이런 분석은 이 모든 과정이 작가의 의도적인 계획의 산물이었다고 주장하는 것이 아니다. 오히려 개인적 정신분석의 과정에서도 우발적인 <후 사건>의 분석을 통해 <근원적 사건>과 대면하게 되듯이, 이와 같은 분석적 진화는 지난 30 여 년 간 수많은 현실적인 <후 사건들>과의 치열한 대결의 결과였다는 점을 입증해 주고 있다.

3. 휘파람 불며

그러나 시간이 지날수록 점점 끔찍한 공포를 환기시키는 역사적 트라우마를 이렇게 끈질기게 형상화하는 것이 과연 어떻게 감성을 생명으로 삼는 화가로서 지속 가능한 일일 수 있을까? 화면을 통해서든 기억을 통해서든 상실감의 지속을 형상화하다 보면 누구나 우울증에 빠지기 쉽다. 신학철은 어떤 힘으로 이런 파국적 귀결들을 넘어설 수 있었을까?

만일 그의 예술적 감수성이 성완경의 지적처럼 “남근적 세계관”이나 “남근적 에로티즘”에 뿌리를 두고 있었던 것이라면, 역사적 트라우마와의 지속적인 대결이 화가 자신을 망상이나 도착으로 몰아가는 결과를 초래할 수도 있었을 것이다. 20 미터 연작의 거대한 화면 중간 중간에 솟구치는 남녀의 벌거벗은 신체들이 뒤엎힌 파도의 형상의 사이사이에 그려진 - 사실 보기 민망한 - 남녀의 성기들이 여기저기에 돌출하여 시각적 흥분을 야기하는 국면, 혹은 화면 전체를 짓누르며 신체의 흐름을 흡입하는 거대한 군사기계들의 ‘위용’에 초점을 맞출 경우 그런 ‘의혹’이 들 수도 있겠다. 그러나 앞서 분석했듯이, 이런 성적 흥분과 차가운 기계적 구조물의 형상은 추상적으로만 이해되기 쉬운 <M-C-M’> 순환공식이 역사 속에서 작동했을 때 필연적으로 생산하게 되는 구체적 산물들의 <시각화>에 다음 아닐 수 있다는 점을 고려해 본다면, 이런 의혹은 쉽게 불식될 수 있을

것이다. 나아가 최근에 그려진 <관동대지진>(2012)과 <망령>(2011)은 화가 자신의 망상이나 도착의 증상이 아니라 20세기 세계자본주의가 만들어내는 현실적인 망상과 도착의 귀결들을 명료하게 직시한 결과라는 점에서 오히려 화가 자신의 건강한 감성을 입증해 주는 것이 아닐까 싶다. 따라서 그보다는 다른 단서를 찾아보는 것이 적절할 것이다. 아마도 “비순응주의적 쾌활함과 소박하고 강력한 민중적 품성”(백지숙)을 직접적으로 보여주는 그의 작은 그림들에서 그 단서를 찾을 수 있을 것 같다.

1988년 그가 그렸던 5호 안팎의 작은 그림들 중 <휘파람 불며>라는 그림이 있다. 모자를 눌러 쓰고 등걸이에 풀 더미를 메고 대낮의 들판을 걷고 있는 농부의 모습을 그린 이 그림의 구도와 색깔과 터치는 - A4 용지 정도의 크기 때문에 - 아주 간단하다. 시원한 빛 터치로 쓱쓱 그린 연두색과 노란색이 어우러진 들판 너머로 희색 빛 흐린 하늘과 옅은 회청색 산이 가로로 늘어선 구도의 중앙에서 왼쪽으로 약간 기울어 정면을 향해 걷고 있는 농부의 탄탄한 얼굴과 팔뚝은 햇볕에 그을어 붉게 물들어 있고, 팔과 다리의 힘 있는 움직임에 맞춰 하얀 셔츠가 바람에 일렁이며, 휘파람 소리와 장단을 맞추고 있는 듯한 경쾌한 느낌을 주고 있다. 얼굴과 몸통과 다리가 박자를 맞추어 움직이는 듯한 울동감은 옅은 그림자가 만들어내는 가벼운 콘트라스트에 의해 생기를 부여 받고 있다. 마침 농부의 뒤편 들판에서는 농부의 힘찬 발걸음이 일으킨 듯한 바람에 장단을 맞추듯 군데군데 풀들이 일어서 있고, 농부의 발밑과 주변에는 풀들이 흐드러지게 누워 있다. 이 그림을 다시 보면서 김수영의 <풀잎>의 한 구절이 떠올랐다.

날이 흐리고 풀이 눕는다
밭목까지
밭밑까지 눕는다
바람보다 늦게 누워도
바람보다 먼저 일어나고
바람보다 늦게 울어도
바람보다 먼저 웃는다
날이 흐리고 풀뿌리가 눕는다

60년대 김수영이 이렇게 노래했던 <바람과 풀의 변증법>은 80년대에도 계속 되었고, 오늘도 계속되고 있다. 외세와 권력과 자본의 거센 바람이 상시로 불어도, 민중은 쉽게 쓰러지지 않으며, 바람보다 늦게 누워도 바람보다 먼저 웃으며 일어난다. 그런데 신학철의 농부는 한 걸음 더 나아가, 흐린 날 바람에 쓰러진 풀들을 모아 등에 메고, “한국 근대사의 뒷 배경에서 불어오는 음산한 바람”(대담1)의 결을 거슬러 <휘파람 불며> 새로운 바람을 일으키며 힘 있게 걷고 있다. 바로 여기에 그가 박찬경과의 대담에서 말한 “신체의 역사”를 펼치게 만드는 “폭발적인 에너지”와 “해방의 기운”의 자유로운 흐름의 원천이, “선한 존재가 놀리고, 놀린 곳에 나온 부르짖음”의 원형상이 그려져 있는 게 아닐까? 그가 언제나 추구해 왔던, 설명이 필요 없이 직접 느껴지는 “생명력의 기운”, 그의 폭심의 원천 말이다.

한 세기 동안 쉬지 않고 불어오는 역사적 트라우마의 바람보다 늦게 눕고 먼저 일어나는 저 끈질긴 풀뿌리의 저력, “바람이 휘황 부는” 겨울에도 잎이 안 떨어지는 상수리나무처럼, 거친 바람이 불기에 잔잔한 바다보다는

튀어나오는 것 그러다 보니까 근육도 튀어 나오고 하는” 집단 트라우마의 그로테스크한 풍경을 빠짐없이 증언하려는 그 자신만의 “과학”의 원천 말이다(대담1). 이런 점에서 이 작은 그림은 현실의 재현이나 향수의 상상적 대체물이 아니라 벤야민이 말한 “원천”(Ursprung), 마르지않고 끊임없이 샘 솟는 생명의 원천의 기운을 ‘체화’(embodiment)하여 ‘발제’(enaction)하면서, 한국 근현대사의 풍경 전체를 뒤죽박죽으로 만들어 온 트라우마적인 대지진과 당당히 맞서고 있는 것이다.

그러므로 <한국 근현대사 연작들> 전체에서 펼쳐지고 있는 역사적 트라우마의 거대한 풍경의 엄청난 무게가 마치 시소의 다른 쪽 끝에 놓인 이 작은 그림에 의해 지지되고 있다고 보아야 할 것 같다. 이렇게 볼 경우 그가 수십 년 간 “고독하게” 벌여 온 “회화성과 문학성 사이에서 심한 격투”(대담2)의 참모습에 좀 더 다가설 수 있을 것이다. 하지만 그 격투는 회화성과 문학성 사이에서만 아니라 보는 것과 말하는 것, 성적인 것과 정치적인 것, 서정적인 것과 그로테스크한 것, 자연적인 것과 역사적인 것 사이에서, 나아가 그림들 사이에서만 아니라 모든 그림들 내부에서 벌어지고 있다고 보아야 할 것이다. 그 격투의 외증은 그는 조용히 휘파람을 불며, 앞으로 걸어 나가고 있다. 그렇게 그림의 안과 바깥을 가로지르며 점점 더 정교하면서 더 강렬하게 형성되는 별빛들의 역동적 네트워크를 파악하기 위해서는 지난간 80~90년대보다 눈을 더 크게 떠야 할 것이다.

“<한국근대사>의 어두운 공간에 떠 있던 별빛이 그린 커다란 궤적 속에서 형성된 성좌, 그 상이한 시간과 공간들이 엇갈려 구성된 성좌는 이제 그가 서 있는 현재 순간 속에 압축되어 있다. 그 순간에 축적된 에너지부터 분절된 역사의 파편들을 끌어 모으기에 충분한 힘이 있는지를 파악하기 위해서는 우리도 이제 눈을 크게 떠야 한다.”(심광현 1: 42)

4. 바람과 풀의 정지상태의 변증법

<관동대지진>과 <휘파람을 불며> 사이에는 24년의 시간적 거리가 있다. 그러나 이 거리는 화살처럼 지나가버리는 선형적인 통시적 거리가 아니라 역사적 트라우마의 연속적인 <후 사건들>의 반복에 의해 비선형적인 순환적 고리를 이루는 거리, 즉 과거와 현재를 대면케 하는 하나의 공시적 거리에 다름 아니다. 이 순환적 고리는 달리 말하면 시간적 간격의 양 쪽 끝을 두 개의 상반된 중심으로 삼고 있는 하나의 타원과도 같은 것이다. 이 두 개의 중심 간의 긴장된 관계를 김수영이 노래 부른 바람과 풀의 변증법적 관계라고 불러도 좋을 것 같다. 그러나 김수영과 신학철에게서 나타나는 바람과 풀의 변증법은 헤겔적인 정반합의 변증법이 아니라 벤야민이 말하는 정지상태의 변증법에 가깝다.

“과거가 현재에 빛을 던지는 것도, 그렇다고 현재가 과거에 빛을 던지는 것도 아니다. 오히려 이미지란 과거에 있었던 것이 지금과 섬광처럼 한 순간에 만나 하나의 성좌를 만드는 것을 말한다. 다시 말해 이미지는 정지 상태의 변증법이다. 왜냐하면 현재가 과거에 대해 갖는 관계는 순전히 시간적-연속적인 것이지만 과거에 있었던 것이 지금에 대해 갖는 관계는 변증법적인 것이기 때문이다. 시간적인 성질이 아니라 이미지적인 성질을 갖는 것이다. 즉 진행적인 것이 아니라 이미지적인

것이며, 비약적인 것이다.”(벤야민 1, N 2a. 3: 1054)

“역사의 진행이 역사가에게 어떤 실 가닥처럼 손에서 매끈하게 미끄러질 때에만 진보에 관해 얘기할 수 있다. 그러나 역사의 진행이 여러모로 헤어진 가닥이고, 수천 가닥으로 흐트러진 밧줄로서 풀어진 머리 다발처럼 늘어져 있다면, 그 가닥들이 모두 모여 머리 장식으로 엮이기 전까지 어떤 가닥도 특정한 장소를 갖지 못한다.”(벤야민 2, 새 테제들 C: 358)

이 변증법은 시간의 흐름의 결을 거슬러 문혀 버린 과거를 발굴하여 현재와 대면시킨다. 그렇게 발굴된 역사적 폐허의 잔해들 속에서 꺼지지 않고 타오르는 해방의 기운들이 함께 그려내는, 타원형으로 번개 치는 성좌(Kugelblitz)를 현재 속으로 불러일으키기 위해서 말이다.

“변증법적 이미지는 지나간 과거의 전체 지평을 뒤덮는 하나의 구전(Kugelblitz)(뇌우가 심할 때나 직후에 일어나는 극히 드문 현상으로 낮은 공간을 적황색 빛을 내며 부유하는 광구이다. 번개 때문에 국부적으로 열이 가해진 공기 덩어리라고 추정되며, 10센티미터 정도의 크기에 몇 분 이내로 지속된다)이다. (지난 과거를 역사적으로 서술한다는 것은 동일한 어떤 순간의 성좌구조에서 함께 등장하는 것을 그 과거 속에서 인식하는 일을 뜻한다. 역사적 인식은 역사적 순간에만 유일하게 가능하다. 하지만 역사적 순간에서의 인식은 언제나 어느 한 순간에 대한 인식이다. 과거가 순간으로 - 변증법적 이미지로 - 응축하는 가운데 그 과거는 인류의 비자의적 기억으로 들어선다.) (변증법적 이미지는 구원된 인류의 비자의적 기억으로 정의될 수 있다.)”(벤야민 2, 새 테제들 B: 357~358)

진정한 예술가와 역사유물론자는 현재의 빈곤 상태에 좌절하는 대신, 자신의 시대에 등을 돌린 채, “결을 거슬러 역사를 손질하며”(벤야민 3: 336), 억압받은 자들의 전통으로부터 “우리가 그 속에 살고 있는 ‘비상상태’가 상례”라는 가르침을 얻어내고, “진정한 비상상태를 도래시키는 것이 우리의 과제”라는 각성에 이를 수 있다(벤야민 3: 337). 이런 각성 하에서 역사유물론자는 역사적 대상에 다가가되 “그 대상을 단자로 맞닥뜨리는 곳에서만” 다가가간다.

“이러한 단자의 구조 속에서 그는 사건의 메시아적 정지의 표지, 달리 말해 억압받은 과거를 위한 투쟁에서 나타나는 혁명의 기회의 신호를 인식한다. 이런 식으로 그는 한 시대에서 한 특정한 삶을, 필생의 업적에서 한 특정한 작품을 캐낸다.....역사적으로 파악된 것의 영양이 풍부한 열매는, 귀중하지만 맛이 없는 씨앗으로서의 시간을 그 내부에 간직하고 있다”(벤야민 3: 348)

이런 작업 과정에서 “메시아적 시간의 모델로서 전 인류의 역사를 엄청난 축소판으로 요약하고 있는 지금 시간”(벤야민 3: 349)의 단자적 구조를

충분히 캐내 본 역사가는 “자신의 힘을 제어할 줄 알며, 역사의 연속체를 폭파하기에 충분한 정력을”(벤야민 3: 347) 갖게 될 것이다. 그가 현재의 빈곤을 두려워하지 않은 채, “새롭게, 적은 것을 가지고 꾸러” 나가면서도 그 일을 “웃으면서” 할 수 있는 것은 바로 그와 같은 변증법적 훈련을 통해 “자신을 제어할 수 있는 충분한 정력을 갖게” 되기 때문일 것이다(심광현 2).

“우리는 빈곤해졌다.....경제위기가 곧 문 앞까지 왔고, 그 뒤에 그림자가, 곧 다가올 전쟁이 있다.....하지만 다른 사람들은 새롭게, 적은 것을 가지고 꾸러나가야만 한다. 그들은 근본적으로 새로운 것을 자신의 일로 만들고 그 새로운 것을 통찰과 포기 위에 구축한 사람들을 따른다. 이들의 건물, 그림, 이야기들 속에 인류는 필요에 따라서는 문화보다 더 오래 살아남으려고 대비하고 있다. 그리고 중요한 것은 그들이 그 일을 웃으면서 한다는 점이다.”(벤야민 4: 180)

한국사회는 물론 세계 전체가 점점 빈곤해지고 있다. 그러나 이런 <빈곤>에 굴하지 않고, <적은 것>을 가지고, 바람과 풀의 변증법에 대한 <통찰>과 발전주의와 물질주의에 대한 <포기> <위에> 새로운 것을 구축해 왔고, 또 앞으로도 계속 구축하려는 사람들이 있다. 앞으로도 거듭될 무수한 참사들을 이겨내려면 그 사람들이 부는 “휘파람” 소리에 세심하게 귀를 기울여야 할 것이다. 단, 휘파람 부는 이들이 소수라고 생각해서는 안 된다. 조지 오웰이 말했듯이, 그들은 비록 여기 저기 흩어져 있지만 고달픈 삶의 끄트머리에서 노래 부르고 있는 수십억 명의 사람들이기 때문이다.

“그런데 그런 고달픈 삶의 끄트머리에서도 그녀는 여전히 노래를 부르고 있다.....사실 하늘 아래에 있는 사람들은 누구나 똑 같은 것이다. 전 세계에 퍼져 있는 수십억의 사람들이 서로의 존재를 모른 채 증오와 거짓의 벽으로 유리되어 있지만, 그리고 이들은 생각하는 법을 배운 적이 없지만, 저마다 가슴과 배와 근육에 언젠가 이 세계를 뒤집어엎을 힘을 기르고 있다.....평등이 있는 곳에 올바른 정신이 깃들 수 있다. 조만간 그런 세계가 와서 힘이 의식으로 변할 것이다.....뜰에 있는 아낙네의 모습만 보아도 그 사실을 알 수 있다. 반드시 노동자들이 각성할 때가 올 것이다. 어찌면 천 년이 걸릴 수도 있지만. 그들은 그때까지 당이 갖지도 못하고 말할 시킬 수도 없는 생명력을 새들처럼 이 사람에게서 저 사람에게로 전하며 모든 불평등에 맞서 꽃잎이 살아남을 것이다.”(오웰: 305~306)

그런데 놀랍게도 신학철에게서 “힘이 의식으로 변할 그 날”은 이미 30 여년 전 <한국근대사-종합>(1983)에서 선취되어 있다. 그 그림에서 이미 “그림을 보면 통쾌하고 풀리는 것 같은 느낌이 전달”(대담1)되고 있으니 말이다. 한 세기 동안 반복되어 온 참사들로 인해 여러 갈래로 뒤엎혀 버린 신체들의 역사적 소용돌이를 뚫고 활짝 웃는 민중들의 얼굴 위로 감순이와 감돌이의 격한 포옹이 하늘을 향해 솟구치고 있기 때문이다. 비록 그 이후 계속해서 “날이 흐리고 풀뿌리가 늙어도” 그가 묵묵히 휘파람을 불며 걸어왔던 이유가 여기에 있을 것이다. “그날”은 천 년 후의 미래가 아니라 과거에도 그리고 현재에도 “바람보다 먼저 일어나고 바람보다 먼저 웃는” 풀뿌리 민중들이 있는 한, 언제나, 시간의 연속체라는 ‘가상’을 뚫고 솟구쳐

오르는 것이기 때문이다.

**“역사의 주체는 억압받는 자들이지 인류가 아니다.
연속체는 억압하는 자들의 연속체이다.
현재를 역사적 시간의 연속체로부터 폭파해내는 것이 역사가의
과제이다.”(벤야민 2; 376)**

신학철이 백 년 전, 오십 년 전, 삼십 년 전 억압받은 자들의 피로 물든 어둡고 참혹했던 장면들을 오늘의 시점에서 다시 그리는 것은 이렇게 < 억압하는 자들의 연속체 > 를 < 폭파 > 하여 < 억압받는 자들의 전통 > 을 < 되살려 > 내기 위해서이다. “노동자 계급이 최후의 억압받고 복수하는 계급이면서 해방시키는 계급으로 등장하는 것은 억압받는 자들의 전통 속에서”(벤야민 2; 364)라는 벤야민의 목소리가, “스쳐가는 이미지들을 포착할 때의 정신의 깨어 있음”(벤야민 2; 376)을 보여주는 “역사에 대한 초현실주의적 시선”(벤야민 2; 362)이, “자신의 시대가 과거의 특정한 시대와 함께 등장하는 성좌 구조를 포착”(벤야민 2; 382)하는 시선이 바로 여기서 다시 살아 움직이며 번뜩이고 있지 않은가?

/ 심광현(한국예술종합학교 교수, 미학/문화연구), 2014년 6월 3일

참고문헌

1. 김종근, 『역사적 트라우마에 대한 철학적 재구성』, 건국대학교 철학과 박사학위 논문, 2014. 2.
2. 대담 1: 박찬경과의 인터뷰, 『신학철: 서민의 역사를 그린다』, 『신학철: 우리가 만든 거대한 상』, (2003년 한국문화예술진흥원 마로니에미술관 대표작가초대전 전시 카탈로그), 2003. 11.21~12.21.
3. 대담 2: 황지우와의 인터뷰, 『겉눈을 가진 화가: 신학철의 무장된 시선』, (제1 회민족미술상 수상작가 신학철 전시 카탈로그), 1991년 5월 1~7일(학교재)
4. 성완경, 『작가론-신학철의 현장』, 『신학철: 우리가 만든 거대한 상』, (2003년 한국문화예술진흥원 마로니에미술관 대표작가초대전 전시 카탈로그), 2003. 11.21~12.21.
5. 백지숙, 『우리가 만든 거대한 상』, 『신학철: 우리가 만든 거대한 상』, (2003년 한국문화예술진흥원 마로니에미술관 대표작가초대전 전시 카탈로그), 2003. 11.21~12.21.
6. 심광현 1, 『18인전: 서울미술관 개관 10주년 기념』, (서울미술관 전시 카탈로그), 1991. 11.21~1991. 12.29.
7. _____ 2, 『정치상태의 변증법과 신체화된 미메시스의 미학과 정치』, 『벤야민 커백션 2013』(길 출판사 10주년 기념 심포지엄 자료집), 2013년 3월 10일(서울정독도서관)
8. 조형준, 『아아. 이 세계를 완전히 분해해서 다시 조립할 수 있다면』, 한국어판 옮긴이 서문,
발터 벤야민의 『아케이드 프로젝트 I (합본)』, 조형준 옮김, 새물결, 2005.
9. 발터 벤야민 1, 『아케이드 프로젝트 I (합본)』, 조형준 옮김, 새물결, 2005.
10. _____ 2, 『역사의 개념에 대하여』 관련 노트들, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 옮김, 길 출판사, 2008년
11. _____ 3, 『역사의 개념에 대하여』, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 옮김, 길 출판사, 2008.
12. _____ 4, 『경험과 빈곤』, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 옮김, 길 출판사, 2008.
13. 조지 오웰, 『1984』, 정희성 옮김, 민음사, 2003(끝)

\\3인대담: 들에 던져진 몸

김종길 (미술평론가)

이성원 (시각 예술가)

임동식 (시각 예술가)



*김종길

1968년 전남 신안 증도에서 태어나 광주와 금강 유역에서 자랐다. 20대 초반 목포 문화패 '갯돌'의 대반동 미술분과위원장으로 활동하며 예술의 사회적 실천에 눈을 떴고, 당시 원효사상과 소설가 박상룡의 『죽음의 한 연구』로부터 큰 영향을 받았다. 군 제대 후 쓴 해방 50주년을 주제로 한 「숲」이라는 희곡이 대학연극제 본선에 올라 국립극장에서 공연되었다. 김정숙 선생을 만나 형(形)의 본질을 배웠고, 홍명섭 선생에게서는 미학의 우물을 보았다. 다큐멘터리 구성작가 김옥영 선생으로부터는 서사의 '맥잡기'를 깨우쳤다. 김옥영 선생과는 짧은 인연에 불과했으나 깊게 남아서 늘 회초리가 되었다. 민중의 일상성에 깃들어 있는 미적 이미지를 연구하면서 자연미술과 바깥미술에 관심을 가졌고, 역사적 민중미술과 지금 여기에 당도한 인류의 미의식에 연구를 집중하고 있다. 지은책으로 『포스트 민중미술 사면/리얼리즘』(삶창)이 있다.



*이성원

1969년 충남 공주에서 태어나 공주대학교 미술교육과와 같은 학교 대학원을 졸업했다. 20대 초반부터 실내작품과 더불어 자연미술 현장작업을 꾸준히 해오면서 근사(近思, 헤이리 아트팩토리, 2006), 습작(拾作, 대안공간 풀, 2003) 등 여섯 번의 개인전을 열었고 수십 차례의 단체전에 참가했다. 2003년 중학생 제자들과 더불어 자연미술 수업을 하고 있는데, 그동안 여러 차례 교사연수, 대학, 대학원 등에서 자연미술을 소개하는 특강을 했으며, 학생들이나 일반인에게 자연미술을 알리기 위해 노력하고 있다. 지은책으로 『자연미술이 뭐지? 이성원 선생님과 함께하는 자연미술 수업』(구름서재)이 있다. <http://blog.naver.com/celline70>



*임동식

임동식은 1945년 충남 연기에서 태어나 공주 중고등학교와 홍익대학교 미술대학 회화과, 독일 국립 함부르크미술대학 자유미술학과를 졸업했다. 1975년 안면도에서 '청년작가회' 야외작품발표회 참가 이후 야외현장에서 자연에 반응하거나 교감하는 설치와 행위 작업을 하면서 동시에 여러 프로젝트들을 기획해왔다. 1980년 국내최초 야외미술제인 금강현대미술제 1981-1998년간 야투(野투) 1991년 금강국제자연미술전 1993-2001공주 원골'예술과 마을' 프로젝트 등이 그것이다. 2000년대 중반부터 현재에는 자신이 자연에서 얻은 느낌과 경험 등을 캔버스에 옮기는 그리기에 전념하고 있다.

자연미술 야투野投YATOO

<야투>의 탄생 ; 초기 <야투>의 자연미술 개념

1970년대의 시대령(巔)을 넘어가며, 1980년대를 맞이한 일군의 젊은 청년들의 고뇌가 있었다. 임동식, 홍명섭, 유근영, 백준기 등이 그들인데, 이들은 이러한 혼돈의 시대와 현실에서 벗어나 미술의 순수 본령을 찾아 해냈다. 특히 <야투>의 창립을 주도했던 임동식에 대한 이해는 매우 중요하다. 즉 <야투>가 탄생할 즈음의 시대령을 온전히 이해하기 위해서는 임동식¹⁾의 1970년대를 이해할 필요가 있단 얘기다. 홍명섭은 1970년대 임동식의 작품 활동에 대해 상세히 기억하고 있다.

“때는 1973년, 월남전에 끌려갔던 임 선배가 제대하지 얼마 되지 않던 어느 날 오후, 문득 광장(당시는 5·16광장이었으나 지금은 여의도 광장)을 바라보는 착잡한 임 선배의 심상에 떠오르던 하나의 거대한 가상 설치작업.²⁾ 이 작업은 아직까지 실현되지 않고 있다. 이듬 해 <한국미술청년작가회 창립전>(1974)때는, 100호 캔버스에 시뻘건 색을 칠하고 붓대를 감는 작업을 출품 한다. 또 다른 캔버스에는 노란색을 칠하고 고무줄로 칭칭 동여매어 조여 오는 힘의 긴장감을 보여준다. 그리고 1975년에는 난생 처음 보게 되는 서해 바다-안면도 꽃지해변의 드넓고 탄탄한 백사장에는 석고로 빚어낸 커다란 알 형상들 30개(길이 70cm, 지름 40cm)가량을 여기저기 떨어뜨려 놓는다. 이 당시 구상되고 실현된 임 선배의 이런 일련의 야외 작업들이야말로 세계 미술계의 흐름에서도 가히 선구적인 위상이 아닐 수 없다.”³⁾

홍명섭이 임동식의 1970년대를 알게 된 것은 1970년대 말이었다. 정확히 말하자면, 둘의 만남은 1977년에 이뤄졌다. 이들이 의기투합할 수 있었던 배경에는 이미 살펴 본 바처럼 1960~70년대의 정치상황과 굴절로 점철된 한국 미술계가 존재한다.

“1977년인가? 나 또한 서울 화단의 허황된 생리와 모교의 교수는 물론 동문들까지도 이해관계로 짜여진 현실 행태에 대한 격분을 달랠 수가 없어 땀에 비장하게 낙향을 택하고 말았던 참이어서 우린 만나자마자 단번에 가까워 졌으며, 지우 유근영과 더불어 곧 후배들과 뜻을 모아 탁 트인 금강 백사장 품에 안겨 미술제를 꾸미기에 이른다. 이것이 우리의 첫 야외미술(off the road/outdoor Works)에의 실행이자, 이름 하여 <금강현대미술제>라.”⁴⁾

이로써 살피건대, <야투>의 전신이라 할 수 있는 <금강현대미술제>의 탄생은 단순한 젊은 예술가들의 치기가 아닌 앞선 시대에 대한 철저한 반성과 성찰에서 비롯된 것이다. 그런데 짐짓 의문스러운 점은 이들의 활동이 미술계의 자장 내부와 외부가 아닌 ‘경계’ 지점을 모파했다는 것이다. ‘탁 트인 금강 백사장 품’이라는 공간은 한국 미술계의 활동영역과는 전혀 상관성이 없고, 또한 그곳이 광야와 같은 자연공간인 점을 감안하면 ‘미술’과 관계망을 어떻게 결합시켜야 하는지 이해하기 힘들다. 그럼에도 스물일곱의 작가가 모여 작품을 전개했다는 것은 어떤 열망의 분출이 그곳으로 응결된 것은 아닌가 생각된다. 그래서인지 임동식의 ‘야투(野投)’라는 발상은 숭고한 감정마저 불러일으킨다. ‘야투’

는 농구 용어에서 차용한 것이다. 이때 ‘야투’의 의미는 ‘들(野)=자연’에서 메시지를 ‘던진다(投)=표현’한다는 의미이다. 여기서 ‘들’은 기존 미술 영역의 외부 즉 미개척의 광야를 의미하기도 하고 동시에 순수자연을 뜻하기도 한다.

이 말을 떠올리게 된 임동식은 당시(1980년) 우리나라의 일반적 상황, 즉 미술계의 구조, 서울을 중심으로 한 중앙 집중 현상, 해외 추종, 무분별한 유행, 제도권 등을 예술 실현에 있어서의 장애요인으로 보았다. 이러한 생각은 그의 청년기였던 1960년대 이후 앵포르멜이 유입되어 유행하던 때까지 거슬러 올라가 살펴볼 필요가 있는데, 한국에서의 앵포르멜 후기 상황, 즉 1970년대에 와서는 동양철학에 대한 관심이 진보적 성향의 미술인 일반에 고조되었고 뿌리가 서양인 미술 속에서 전통의 단절, 서구문화와의 혼합, 마음을 정착시키지 못하는 분위기와 함께 “나는 누구이며 어디로 갈 것인가”하는 강한 회의를 느끼게 되는데 이때 새로운 가능성으로서 그가 택한 것이 바로 자연 현상이었다. 그가 자연을 택한 것은 여러 가지 의미를 갖는다. 먼저 장소적으로 실내와 확연히 다른 공간을 택함으로써 의식, 상황의 개혁을 원했으며 본래 자아와 유관점을 찾기 위해 본인들의 성장지인 금강을 택하였고 화려한 백제 문화를 꽃피웠던 중심지로서 문화의 맥을 잇고자 했던 의도도 보여 진다.

한편 충남 대전에서는 1970년대 중반 홍명섭, 유근영 등에 의한 사변적, 논리적 경향의 실내의 작업들과 충청지방 미술대학 1세대급인 <19751225전>이나 <78세대전>등 표현 방법론 면에서 야외작업, 행위, 설치 등 진보성을 띤 움직임들이 보여 진다. 이들은 당시 서울 작가들에 의하여 전국 주요도시에서 개최된 대형 미술제의 대전 진입을 반대하였다. ‘대전 사수’ 등의 표현도 서슴지 않았던 강한 사고의 공감대는 자생적 성장의 가능성, 즉 외부의 영향이 적은 상황에서 자기 목소리를 낼 수 있는 토양을 마련한다는 열기를 갖고 있었다. 이들은 인접지역이 공주의 작가들과 자연스럽게 접하게 되면서 <금강현대미술제>의 창립이 이루어지게 되며 이듬해 <야투>로 이어지는 시발점이 된다.⁵⁾

임동식과 홍명섭, 유근영, 백준기 등이 활동했던 1970년대 후반기를 거쳐 1980년에 이르는 동안 ‘자연미술’의 개념은 초기적 단계를 거치며 선행적 의미를 갖게 된 것으로 보인다. 물론 그들에 의해 시작된 것은 아니지만, 몇몇 단체들에 의해 일종의 ‘야외작품’으로 등장하게 되었던 것을 의미한다. 한 예로 1975년 여름 <한국미술청년작가회(청년작가회)>⁶⁾는 안면도 꽃지해변에서 ‘야외작업’을 겸한 캠핑을 가졌다. <청년작가회>는 이어 경기도 광릉 숲, 미사리 강변, 비인 반도의 도드리 해변 등 수 차례에 걸쳐 회원 수련회를 겸하여 ‘야외작품’을 발표했다. 1976년 광릉 숲의 기록에 의하면, “자질구레한 여러 가지 자연물로 한정지어진 공간, 숲으로 차단된 좁은 시공간이 이용되고 있다. 이 한정지어진 공간을 매개로 하여 주어진 환경을 일변시켜 보려는 것이 그들의 작업 의도”였으며, “협소한 화랑 구석에서 채울 수 없었던 창조적 열망이 넓은 자연공간 속에서 펼쳐”졌고, “자연의 재발견 혹은 변용, 하여튼 자연은 본래의 모습 그대로인 채 거기에 다소 인공적인 손질이 가해짐으로써 특수한 어떤 국면으로까지 인도되어 우리에게 전혀 생소한 지각과 관념을 일깨운” 전시였다.⁷⁾ 그리고 1980년 11월 <금강현대미술제>가 개최 되었을 때는 ‘야외현장미술’⁸⁾이라는 말이 사용되었고, 이 명칭은 이듬해부터 ‘야투 야외현장미술 연구회’가 이어받아

그들의 야외작업을 일컫는 이름으로 채택하였던 것이다.

1982년 여름 그간 ‘야투 야외현장미술’이라는 이름으로 지속해 오던 명칭을 자연과의 긴밀한 관계가 없는 작품을 이룰 수 없다는 시각이 있어 ‘야투-자연미술’로 명칭을 바꾸자는 야투 내부의 발의가 있었으나 그렇게 되면 오히려 자연에만 얽매게 되지 않겠느냐는 의견으로 유보되었다가 1985년 야투 도록 발간 시 ‘야투-자연미술연구회’로 바꾸어 사용하게 된다. 그 후 1988년 <실내에서의 자연미술전>, <세 곳의 섬으로부터 전> 등 야외에서 이룬 작업들을 실내설치 유형으로 전시시켜 발표하는 과정에서 사용되었으며, 1989년 한국으로부터의 야투 자연미술가들의 전시회(Yatoo Natunstler Gruppe Aus Korea)를 통하여 독일 주요 미술계에 도록으로 전파되었다. 이에 앞서 1987년 스위스 쥐리히에서 발간되는 『미술소식(Kunstnachrichten)』지에 야투가 특집으로 보도되면서 사용되었고, 1991년 여름 야투가 개최한 <금강에서의 국제 자연미술전>에 이어 1995년, 1998년 그 후속행사에 사용되었다. 이들 행사는 그간 서양에서는 실제 사용하지 않았던⁹⁾ 자연미술이란 어휘의 사용을 불러 일으켜 현재는 자연현장에서 자연물을 사용하여 자연을 지향하는 성향의 크고 작은 미술전에 ‘자연미술전’이란 이름을 붙이게 되는 계기를 마련하였다.¹⁰⁾ <야투>창립이후, 실질적인 리더로서 모임을 이끌었던 고승현의 기억은 더욱 뚜렷하다.

1980년대 초 ‘야외현장미술’이라는 말로 야투의 회원들에 의해 사용되다가 1983년 1월 제6회 <야투>의 정기연구발표회에서 고승현, 고현희, 신남철, 이응우, 전원길 등의 회원들에 의하여 처음 ‘자연미술’이라는 용어 사용이 제기되었는데, 이는 그룹 내 연구 활동의 성격이 야외 현장성과 그 논리에 국한된 문제라기보다는 끝없이 변화하고 숨쉬는 순수자연에 관해 보다 근본적인 관심을 가졌기 때문이었다. 그러나 정작 자연미술(Nature Art)이란 용어의 표기는 일부 회원의 반대에 의하여 미뤄지고 있다가 1986년에 이르러 정식으로 사용하게 되었는데, 이는 자연과 미술, 이 두 단어를 합성하여 사용한 것은 세계 최초의 일로 그 후 야투가 개최한 여러 번의 국제 자연미술전과 활발한 해외 교류 활동을 통해 점차 일반화 되었다.¹¹⁾

<야투> 회원들에 의하면 1980년대 중반 이후부터 <야투>는 자연에 ‘생각’을 가져가지 않게 되었다고 한다. 왜냐하면 그간의 경험과 시향작을 거쳐 깨달은 바, 자연 속에는 작품을 하는데 필요한 모든 것이 - 발상의 원천까지도 - 산재해 있기 때문이다. 즉, 자연으로부터 좋은 발상이 떠오르면 작품을 하겠다는 마음과 카메라 등 기록에 필요한 도구만 준비하면 되는 것이다. 이러한 소극적 일면은, 자연이 주는 느낌에 의해 자연위주의 작품을 하겠다는 마음의 반영이기도 한데, 어느 해, 세계절연구회에서는 한 작품도 못하고 돌아오는 작가가 생기기도 했던 것이다. 다시 말해 야투에 있어서 자연은 그 자체로 풍부한 예술재료이며, 발상의 원천이며, 훌륭한 작업이자 전시공간이며, 작품제작의 조력자임과 동시에 철거자의 역할까지 해주고 있다는 점이다. 이때 여기서 요구되는 것은 자연을 바라보는 특정한 관점일 터이다.¹²⁾

<야투>의 자연미술 : ‘선언문’을 통해 본 자연미학

자연은 모두의 자연이요, 자연 스스로 몸을 이루겠지만, 예술가에게 있어 자연은 하나의 관점을 필요로 한다. 그것은 몸으로 통각(通覺)해야 하는

전체적 이해에서 비롯된다. 특히 자연미술이라 했을 때, 미술의 접두어로 결합된 ‘자연’의 의미는 매우 신중한 접근이 필요하다.

임재광은 자연과 미술은 의미상 서로 대립적이라 말할 바 있다. 그는, 미술은 인간에 의해 이뤄지는 인공적인 작업임이 분명하며, 인공적인 것은 자연과 반대되는 것이어서 자연미술이라는 용어 자체는 모순을 안고 있다는 것이다. 특히 용어에서부터 드러나는 이러한 모순은 자연미술의 범위와 한계를 모호하게 한다고 지적한다. 또한 그는 생태학이나 자연 현상에 너무 치우치게 되면 예술적 감흥이 떨어지게 되고, 미술적 방법에 치우치게 되면 자연에 대한 피상적 표현에 그칠 가능성이 크다고 하며, 그렇기 때문에 자연미술은 이 경계지점에서 오락가락한다고 통박한다.¹³⁾

독일의 미술평론가 하인즈 티(Heinz Thiel)은, 자연미술은 ‘자연’과 ‘미술’ 두 단어의 결합체로서 미술은 그 자체 내에 존재한다고 주장한다. ‘자연’이란 어휘는 단순한 물질이나 장소의 소재로써(사용되는 것이 아니며 뿐만 아니라), 자연미술이 하나의 개념이라기보다는 차라리 슬로건의 의미가 강해서 어떤 특정한 방향을 지향하고 있다고 말한다.¹⁴⁾ 그에 따르면, 미술은 자연의 하위개념 속에 융화될 뿐이다. 그리하여 특정한 사조의 언어로써 자연미술을 확정짓기 보다는 자연 속으로 투영된 어떤 행위들이 발생한다는 점이다. 즉, 그 행위라는 것은 어떤 특정한 방향을 지향하는 데서 오는 것이다.

임동식은 이에 대해 자연미술이란 기존의 다른 미술처럼 한 단계 걸러서 자연의 아름다움을 표현하는 것이 아니라 자연의 현장에서 있는 그대로의 느낌이나 혹은 여과되지 않은 순수한 자연의 모습을 다양한 방법을 통해 예술적 행위를 동원, 표현하는 것이라 말했고,¹⁵⁾ 이응우는 순수한 자연을 대상으로 누구나가 공감하는 미 또는 미감에 반응하는 인간 본연의 심성을 바탕으로 하는 미적 표현행위로써 “자연 속에서, 자연과 함께, 자연을 향한 미술”로 인간 생존의 근원이라 할 수 있는 순수 자연을 무대로 자연의 제요소를 통해 습득된 작가 본연의 감정, 사고, 의지를 바탕으로 순수자연매체를 활용하여 창작활동을 전개하는 미술이며, 20세기 문명발달의 부작용에서 파생된 환경오염에 대항하는 ‘생’의 미술로서의 의미를 갖는다고 주장했다.¹⁶⁾

고승현에 의하면, 자연미술은 자신의 세계를 표현하기 이전에 자연의 문제에 관해 고민하게 된다. 자연미술가들은 자신의 논리를 적용시키기에 앞서 자연의 질서를 먼저 살피고 순리에 따라 자신의 의지를 실현하려 하는데, 이것은 작가의 주관적 의지 곧 작업의 의도와는 전혀 다른 각도에서 작업공간인 자연으로부터 저항을 받을 수 있기 때문이라는 것이다.¹⁷⁾

그렇다면, 이러한 미술 행위를 전제하게 된 ‘자연’의 개념은 어디서 연원하고 있는 것일까? 다른 무엇보다 자연미술을 태동시킨 <금강현대미술제>와 <야투-야외현장미술연구회창립전>의 선언문에서 그 시원을 찾는 것이 바람직할 것이다. 동양적 사유체계와 자연관 그리고 자연미학의 의미를 탐구하기 전에 우리는 야투의 모궁(母宮)이었던 1980년의 금강으로 되돌아가야 한다.

<금강현대미술제>는 수년전부터 연구되어 왔는데 금년 1980년에 창립전을 갖게 되었다. 고유한 성격과 방법론을 강구하면서 개최할 이 미술제는 현대미술에 자기전력을 투구하여 활동 사유하는 작가들에게 신선하고 맑은 의식을 던져주며 현대미술의 발전에도 크게 기여될 일로 믿는다. 널리 알려진 대로 국토의 중부에 아름답게 흐르는

금강은 그 경관이 비단을 깐 듯 아름답고 수질이 맑은데서 그 이름이 지어졌다하며, 온화한 옛 문화의 젖줄이었던 역사의 두께와 함께 순수 소박한 금강 주변의 인성(人性)을 말해 주듯이 맑은 빛을 띄우고 유유히 흐르고 있다. 미술제의 명칭에 이 이름을 붙인 것은 금강이 말해주는 순수성대로 참신한 각도에서의 일을 원하기 때문이다.

이 미술제는 오래전부터 금강권의 현대미술인들의 바람으로부터 연유되었지만 반드시 지도상 의미의 지역적인 참가 범위를 갖는다는 식의 미술제는 결코 아니며 그런 의미로 붙인 이름도 아니다. 금강이라는 자연 명칭이 던져주는 아름답고 우아함, 순수 소박함, 깨끗하고 맑음처럼 귀하고 고양된 의식을 찾으며 학구적 자세로 심혈을 기울여 연구하는 작가들의 정신의 심벌로서 택해져, 그에 합당한 일들을 하기 위해 붙인 이름이다. 이름 지어 부르니 그 말과 뜻이 좋았음인지 이 미술제를 의논했던 주변에서 열광적인 환영과 성원이 있었으며, 4~5개의 미술제 방법론을 놓고 여러 사람이 고심하던 끝에 금강 그 자연의 현장에서 그 주변의 사람들에 의해서 시작한다는 방안으로 기획되었다. 즉, 첫 창립전을 맑디맑은 강물이 흐르고 고운 모래가 깔려있는 공주 금강에서 약 30여명의 금강권의 현대작가들이 야외작품의 발표를 통(通)하여 행(行)하기로 하였다. 작가선정은 1980년 현재 금강권과 연고(출생, 성장, 직장 거주)를 갖고 있는 이들 중에 추상미술 이후의 현대미술에 적극 활동하여 야외작품의 발전(發展)경험 혹은 발표능력자로 정하였다.

금번 창립전인 금강사장에서 야외전은 자연의 순수성과 이 시대를 사는 20, 30대의 젊은 작가들의 명철한 지혜가 접합되는 뜻 깊은 장(章)이 될 줄 믿는다.¹⁸⁾

이 글을 보면, <금강현대미술제>의 기획자와 작가들은 이미 '수년 전부터 연구'했는데, 그것은 또한 '오래전부터 금강권의 현대미술인들의 바람으로부터 연유'된 것이었다. 임동식의 전시연혁을 보면, 충남 안면도 꽃지해변에서 <야외작품발표회>(1975. 8. 2~8. 5)가 있었고, 2년 후인 1977년 6월에 경기도 미사리강변에서 <야외작품발표회>가 있었다. 그리고 1980년 11월에 공주의 금강백사장에서 <금강 현대미술제 창립전>이 개최됐고, 이듬해 4월에는 대전문화원화랑에서 <금강현대미술제 입체 평면전>이 12일간 진행되었다. 즉, 수년 간의 연구와 바람은 그와 같은 과정에서 비롯된 것으로 추정된다. 그 외 우리가 중요하게 간파해야 하는 것이 지역성과 장소성, 그리고 역사성과 시대성이다. 물론 자연관도 드러난다.

우선 지역성은 국토의 중부에 자리 잡은 공주라 도시에서 비롯된다. 그런 의미에서 지역성은 역사성이라는 지층을 형성하고 있는 셈인데, '옛 문화의 젖줄이었던 역사의 두께'라는 표현은 백제의 도시였던 공주를 지칭하는 것이다. 장소성은 금강이다. 그러나 시대성은 1980년이라는 사회, 정치적 현실과 무관하게 미술계로 흘려 넘어선다. '추상미술 이후의 현대미술에 적극 활동'한 자라면, 1970년대의 미술활동을 이른바 '순수미술'의 경향에서 전개해 온 작가를 지칭한다. 이러한 단서 조항은 이 글에서 엿보이는 자연관과 무관하지 않다. 형용의 은유로 표현된 문장을 보라.

"그 경관이 비단을 깐 듯 아름답고 수질이 맑은"
"맑디맑은 강물이 흐르고 고운 모래가 깔려있는"
"아름답고 우아함, 순수 소박함, 깨끗하고 맑음처럼 귀하고 고양된"

그 결정체는 마지막 문장에 등장하는 '자연의 순수성'이다. 자연의 순수성과 순수미술이 결합되도록 의미를 정리한 것이다. 그 의미의 핵심은 바로 응집되지 않고 오래도록 지속되면서 명료해 졌듯이 '고유한 성격과 방법론을 강구하면서 개척할' 이 전시는 그래서 크게 두 개의 면을 형성했다고 볼 수 있는 것이다.

[공주와 금강 : 역사성과 장소성 - 현재의식]

[자연과 미술 : 순수성과 시대성 - 초월의식]

'현재의식'과 '초월의식'은 자연과 미술이 의미론적으로 이분화 된 상태에서 발생한다. 그러나 현재와 초월적 의식의 이원론은 길게 가지 못하고, 이듬해에 곧 봉합되기 시작한다. 그것은 두 의식의 사이를 매개하는 것이 살아 있는 예술적 행위이기 때문이다. 뿐만 아니라 자연과 미술을 양립시키지 않고, '자연미술'이라 통합해 내면서 자연의 순수성은 본원적 상태로 돌아가고, 시대성은 조금씩 제자리를 찾아 환경과 생태, 생명과 같은 동시대성의 의식으로 안착하게 된다.¹⁹⁾

1981년 <야투> 창립전 서문을 보면, <야투>는 자연과의 신선한 접촉을 통해 야외미술을 연구하는 모임으로 자연에 대한 강한 사랑을 바탕으로 그의 순리적 변화, 무한한 넓이와 두께, 그 가운데의 모든 생명력을 예찬한다고 적고 있다. 그리고 다음과 같은 어휘들이 눈에 띈다. "들에 핀 야생초와 같은 생명력", "풀 한 포기 떨림에서부터 여치의 울음, 개구리의 함창, 새, 물고기, 나뭇결에 스치는 바람소리, 밤하늘의 별빛, 봄의 꽃", "스치는 바람결에 떨림의 춤을 추었던 초목", "돌 항아리에 밤이슬을 받아 부어 흘러놓은 듯 한 금강물" 등등. 이 글은 <야투>의 자연미술 미학을 파악하는 시원과 같다.

야투는 자연과의 신선한 접촉을 통해 야외미술을 연구하는 모임으로 자연에 대한 강한 사랑을 바탕으로 그의 순리적 변화, 무한한 넓이와 두께, 그 가운데의 모든 생명력을 예찬한다. 순수한 자연과 동행하는 투명한 예술의 본격 연구모임, <야투>는 사계절을 통해 연구회를 갖고 작품집을 발간하여 의식의 영역을 넓히고 새로운 방법론을 개진한다.

<야투>는 자연공간에 있기를 바라는 마음이 큰 사람들의 열화(熱火) 같은 의욕과 폭발적인 정열에 힘입어 창립에 이어 그 두 번째 연구회를 갖게 되었다. 앞으로 야외공간에서 들에 핀 야생초와 같은 생명력을 지니고 연구됨으로서 좋은 작품들이 산탄총을 쏘아대듯이 발표될 것을 예견하고 있다. 들이 자기를 내어주고 들에서 크고 사는 자들의 꿈 또한 넓고 깨끗하므로 <야투>는 폭넓고 무한한 잠재력과 가능성을 가진 발상임을 믿는다.

우리는 풀포기의 떨림에서부터 여치의 울음, 개구리의 함창, 새, 물고기, 나무 결에 스치는 바람소리, 밤하늘의 별빛, 봄의 꽃, 여름의 열기, 가을의 드뭇고 높은 하늘, 겨울의 차디찬 기온은 물론 인간이 갖는 모든 동작과 응시, 심리적 문제, 다각적면에서 생생하게 부딪치는 모든 현실의 문제에 이르기까지 우리 작업의 대상임을 밝히며 위의 제 문제에 대해 우리가 무엇을 설치하고 행동함은 우리가 희구(希求)하는

바, 선과 진실, 아름다움, 순수성에의 접근, 사변 감각적 탐닉에 속한 눈, 미술이라는 기존방법론에 묶인 두뇌, 실내 공간적 차원에 닫혀진 생명의 원음 등을 풀고 되찾아 열기 위함이며, 동서남북이 확 열려진 커다란 공간과 변화되는 시간을 사계절의 선에서 바라보는 <야투>의 율동 속에서는 자연처럼 강하고 선하며 깨끗하고 맑은 의식을 얻을 것이라는 바람이 그 이유다.²⁰⁾

임동식은 이 글을 1981년 7월 하순, 호박잎이 커질 무렵, 그 위에 떨어지는 밤 소나기를 들으며, 구 공주여고 교실, 작업장에서 썼다고 한다. 이 글은 자연미술가에게 호소하는 하나의 강령처럼 들려온다. 정리해보자. 첫째, 자연과의 신선한 접촉을 통하라. 둘째, 자연에 대한 사랑을 바탕으로 모든 생명력을 예찬하라. 셋째, 사계절연구회를 가져라. 넷째, 작품집을 발간하여 의식의 영역을 넓혀라. 다섯째, 새로운 방법론을 개진하라. 여섯째, 들에 핀 야생초와 같은 생명력을 지녀라. 일곱 번째, 연구하여 좋은 작품을 발표하라. 그의 강령은 26년이 된 지금에도 자연미술을 지행하는 기둥처럼 서 있다. 그리고 이 강령을 수행하면 “자연처럼 강하고 선하며 깨끗하고 맑은 의식을 얻을 것”이라 덧붙이고 있다.

초기, 자연미술에 대한 이런 공유의식은 10여 년이 지난 후, 야투 그룹은 완전한 합일상태, 즉 장소성과 시대성이 하나로 묶이고, 현실의식과 초월의식이 구분되지 않는 자연미술의 진면목을 실천하기에 이른다. 1998년 여름, 제3회 <금강에서의 국제자연미술전-예술과 마을I>이 공주시 신평면 원골마을에서 펼쳐진 것이다. ‘農即藝, 藝即農’이라 선언한 이 지향점은 농경문화의 공동체 의식에서 미술이 환류(還流)로 돌아가는 세계로의 향해를 말함이다. 이 변화된 미의식과 실천에는 ‘행동주의 미학’으로서의 자연관이 새롭게 파리를 틀고 앉았다. 삶과 자연, 그리고 교감의 방식이 합일되는 농경생활로의 귀농은 어떠한 미의식의 선행적 욕망이 존재하지 않는다. 임동식은 1993년 봄에 원골로 입주해 “감나무 숲으로 둘러싸인 터에 맨손으로 손수 지은 작업장 25평. 터 잡기부터 시작해 건물골조-지붕공사, 벽면처리, 내장공사, 배수로-화단공사, 땀이나 쥐에 대한 신경 쓰기-여름에 모기, 파리 대책, 겨울의 온돌방에 매일 군불 때기, 즉 인간생존의 1차 문제를 공부”했다며, 생활일기를 남기고 있다. 그의 이런 삶은 ‘농경문화와 예술문화의 합생 ‘마을과 예술’ 새로운 예술이념’에 투영되어 있다.

‘예술과 마을’은, 인간은 자연으로부터 왔으며, 자연 가운데서 살다가 자연으로 돌아간다는 예로부터의 사상을 재확인하며, 예술에 있어서 농경문화와 자연미술을 합생 시키려는 노력의 큰 서장을 연다. 즉, 농사는 천하의 근본이며, 농사가 예술이며 예술이 곧 농사임을 선언함과 동시에 수천, 수백 년 이래 산과 물 등 풍수조화에 적응하여 터를 일구어 이루어진 ‘농촌마을’을 살아있는 자연예술로 확인하며 그 인간적 분위기를 예찬한다. 또한 농민들에 의해 전래되어 온 풍습 등 문화적 사항, 즉 미술, 음악, 무용 등 주민들의 삶은 예술적 소양에 대한 발표의 장을 마련하여 사라져 가는 마을문화를 복원시키며, 주민 스스로가 자연미술 출품작가로 나서 그들 자신이 이미 자연미술가였음을 확인하는 대장을 연다.²¹⁾

그런데 여기서 우리가 간과해선 안 될 중요한 지점이 있다. 사실 <야투>의 거의 모든 선언문(서문)은 임동식이 작성했음에도 불구하고 그 실체는 <야투>의 ‘열혈’ 회원들이 지속했던 점이 그것이다. <야투>가 26년의 삶을 지속할 수 있었던 것은 고승현, 이응우, 정장직, 이종협, 강희준, 김해심,

고현희, 허강 등과 같은 회원이 있었기 때문이다. 특히 이들은 1981년부터 1992년까지 단 한 해도 거르지 않으며 마흔 세 차례의 사계절연구회를 가졌다. 이들을 통해 자연미술의 자연관은 관조와 느낌의 체계에서 생동과 체험의 체계로 전이되었다. 이는 곧 모든 생물이 죽음이 아닌 살림의 생활로 역동되는 것을 의미하는 것과 같다. 또한 그것은 본래적 의미로 돌아가 본성, 즉 순수한 자연의 성질로 온전히 순환되는 것을 상징하는 것이기도 하다. 자연이 상처받고 파괴되고 병들어 간다는 것은 본성이 아프다는 것이며, 순환 체계가 뒤틀려 있다는 것을 말한다. <야투>가 주장하는 자연은 말 그대로 자연인데, 그 전모를 동아시아 자연사상에서 찾아보도록 하자.

동아시아 자연사상과 <야투>의 미학정신

한국의 전통사상은 아름답고도 심원한 생태적 지혜를 간단없이 보여준다. 그 사유는 시적이자 미학적이며, 협소한 인간중심주의를 넘어 인간과 자연, 인간과 만물이 근원적으로 동일한 존재로서 이른바 ‘생생지리’(生生之理 : 하늘이 인과 物을 끊임없이 낳은 이치)에 따라 생명의 율동을 구가하고 있음을 강조하고 있다. 그 생각의 움직임은, 도구적이거나 조작적 이성(理性)에 익숙한 우리 현대인으로서 상상하기 어려울 정도로 심오하고, 근원적이다.²²⁾

생생지리의 생명 철학은 자연미술가의 사유와 창작태도를 이해하는 열쇠와 같다. 하늘이 인과 물을 끊임없이 낳는다는 것은 마치 불교의 연기론(緣起論)과 같아서 생멸(生滅)의 이치를 뛰어넘어 사유의 연기가 꼬리를 물고 이어진다는 것을 의미한다.

연기론적인 세계인식은 총체성, 주체성, 실천성을 그 특징으로 한다. 인식의 총체성은 주어진 현실을 주변여건과 서로 고립되고 폐쇄된 모습으로 살피지 않고, 상호 관계 속에서 발전하고 변혁되는 과정으로 파악하는 입장을 말한다. 인식의 주체성은 역사와 사회, 우주자연을 언제나 인식주체에 내적인 것으로 살피며, 인간과 관련지어진 것으로 파악하는 입장이다. 인식의 실천성 곧 실천적 인식태도란 사물을 다만 대상으로서 기술하고 관조하는 것이 아니라 자아와 세계, 나와 너를 늘 해방의 관심 속에서 살피며 보다 나은 삶으로 현실을 바꿔가 드높여 가려는 인식태도다. 그러므로 연기론적인 세계인식은 자아와 세계를 소외시키는 제 모순의 지양을 통해 나와 너의 동시적인 해방으로 나아가려 한다.²³⁾

『중론(中論)』의 연기론은 이렇다. 이것이 있으면 저것이 있고, 이것이 없으면 저것이 없다. 이것이 생하면 저것이 생하고, 이것이 멸하면 저것이 멸한다. 이 명제의 논리구조를 함의적으로 파악한다는 것은 무리다. 법(法)의 테두리에서 볼 때 ‘없으면 없다’의 방향구조는 다소 무리하다. 그러나 이것을 ‘자아(自我)’의 연상구조로 볼 때는 형식을 갖추지 않아 자연스러워진다. 즉 생생멸멸의 법칙이 단지 한 방향으로만 흐르지 않고, 서로를 상기하며 피고지고 한다. 생각(生角)이란 ‘살의 뿔’이지 않는가. 생이 피어오르는 것, 살아나는 것, 솟아나는 것을 말한다. 그것의 에너지가 뿔인 셈이다. 그러나 사유(思惟)는 생각이 쌓이는 것을 뜻한다. 생각이 생각을 낳고, 생각이 생각을 키운다. 그 틈으로 생각이 사라지거나 피어난다. 그러니 ‘사유의 연기’란 있고 없고, 피고지고 하며 스스로 그러하다. 자연이란 얘기다. 그러니 생생지리의 이치와 무엇이 다르다고 할 수 있겠는가.

김시습은 “사람과 만물은 다 같이 천지의 기(氣)를 타고나 똑같이 천지의 인(仁)에 의해 길러진 존재”²⁴⁾로서, 비록 기질의 차이는 있어 사람이 만물 가운데 가장 빼어나기는 하나 사람과 물(物)이 자연의 이치인 ‘생생지리’에 따라 제각각 삶을 영위하고 있다는 점에서는 근본적으로 동일하다고 보았다.²⁵⁾ 천지자연은, ‘생의’(生意 : 만물을 낳고자 하는 마음)라 표현되기도 하고 ‘생생지리’라 표현되기도 하며 ‘인(仁)’이라 표현되기도 하는 원리를 구현하고 있는바, 이 원리는 무망불식(無妄不息 : 진실하여 쉬지 않음)하여 잠시도 그치지 적이 없으며 어디에도 미치지 않음이 없는 것이라 했다. 그리하여 사람, 금수, 벌, 개미, 초목 등 목숨을 지닌 모든 존재는 다 같이 자연에서 받은 성(性)에 따라 생명을 구가하고 있다는 점에서 근원적으로 동일한 것으로 보았다. 말하자면 생태계를 장엄한 생명의 장, 커다란 조화와 공생의 장으로 이해한 것이다. 그의 시 한 수를 보자.

“봄빛이 화창하니 바람과 천둥이 일어 만물이 살아나고, 여름철이 되니 비와 이슬이 내려 만물이 자라, 가을과 겨울이 되니 서리와 눈이 내려 만물이 근원으로 돌아간다. 이처럼 천지의 생의(生意)는 한시도 그치는 적이 없다. 하나의 음과 하나의 양이 서로 도와가며 온갖 형체를 이룰 적에 천지造化(造化)가 풀무가 되어 그 명을 따르니, 생명을 지닌 모든 존재가 저마다 자신의 바른 성을 쫓게 된다.”²⁶⁾

인(人)과 물(物)이 똑같이 천지의 ‘생의’를 받아 자신의 본성에 따라 생명을 누린다는 점에서 사람과 천지만물은 근원적으로 연결되어 있으며, 서로 유통한다. 또한 인과 물이 하나라는 존재론적 통찰은 인간만이 주체가 아니라 모든 존재를 주체로 간주하는 입장에 이르게 된다.

<야투>에게 있어 이와 같은 동양적 사유체계는 자연미술 활동의 이념적 기반으로 작용했고, 1960년대~70년대를 풍미한 서양의 대지미술, 개념미술, 행위예술은 그 형식의 일부가 되었다. 그러나 ‘물질’로서의 예술 부정과 반문명적 문화현상에 대한 공동의 인식을 제외하면, <야투>의 자연미술미학은 오히려 생태학적 관점에서 볼 수 있는 ‘생명’에 대한 경외와 그에 대한 찬사로 가득 차 있어 뚜렷한 변별점을 갖는다.

동아시아 사상은 ‘자연’, 다시 말해 ‘자연의 규율’을 곧 ‘도(道)라 간주하는 특징이 있다. 이 자연의 도는 만물의 존재론적 근거인 동시에 인간 삶의 윤리적 근거이다. ‘도’는 모든 존재에 내재해 있으며, 인간의 삶은 이 ‘도’를 체득하거나 체현함으로써 비로소 완성된다. 동아시아 사상 가운데서도 도가사상이 좀 더 철저한 자연주의라면, 유가사상은 어느 정도 현실적인 면에 대한 고려를 담고 있다. 하지만 성리학은 도가를 흡수한 위에서 발전된 사상이기에 적어도 자연에 대한 이해에서는 도가와 상통하는 점이 적지 않다. 한국사상의 전통은 이런 동아시아 사상의 맥락 속에서 이해될 필요가 있다.²⁷⁾

헬라스어에서 ‘자연=physis’라는 말은 뜻하는 ‘phyo’라는 말에서 나왔다. 이와 연관된 말로서 ‘phyomai’도 있는데, 이 말들은 자동사 형태로 ‘자란다’, ‘태어난다’를 뜻한다.²⁸⁾ 이처럼 고대 자연철학자(그리스)들이 썼던 자연이라고 하는 개념은 일차적으로 생명을 가지고 있음을 뜻한다. 물론 살아 있던 생명체가 죽었을 때 그 차이(삶과 죽음의 차이)는 명확하게 인식하지만, 전체로서의 자연은 살아 있는 것으로 이해되었으며, 생명이자 자율적인 힘으로 이해되었다. 자연은 자기 자신의 지배를 받는 존재이지

다른 것의 지배를 받지 않기 때문이다. 그러므로 자연은 본래적인 것, 궁극적인 것이다. 그런 의미에서 동아시아의 ‘자연(自然)’ 본래적 의미인 ‘스스로 그러하다’와 의미가 상통한다. ‘physis’를 라틴어로 번역한 것이 ‘natura’, 즉 오늘날의 ‘nature’이다. 이렇게 번역되면서 피지스라는 말의 어감은 완전히 사라지고, 오늘날 우리가 사용하는 의미에서의 ‘자연’ 개념, 즉 ‘문화’와 대조되는 그리고 인간 세계 바깥의 세계라는 뉘앙스의 자연개념이 확립되게 되는 것이다.²⁹⁾

노자의 『道徳經』25장은 이렇다. “人法地/地法天/天法道/道法自然”이 말은 “사람은 땅을 따르고, /땅은 하늘을 따르고, /하늘은 도를 따르지만, /도는 그저 스스로 그러함을 따를 뿐”이란 뜻이다. ‘자연(自然)’이라는 말은 본래 주어가 아니라 술어다. “자연은...이다”가 아니고 “...는 자연이다”의 구도라는 것이다. 자연이라는 실체가 있고 그것이 어떠한 것이 아니라 어떤 것, 어떠한 것이 자연이라는 얘기다. 이렇게 볼 때, 오늘날 우리가 자연이라고 부르는 것은 이 원래적 의미에서의 자연이 아니다. 그것은 ‘nature’를 번역하면서 변해버린 것이다. ‘nature’에 잘 맞는 말은 오히려 ‘天地’이다.

『道徳經』7장에는 ‘천장지구’(天長地久)라는 말이 나온다. 하늘은 오래 가고 땅은 꾸준하다는 뜻이다. 동아시아 사유에서(특히 도가철학에서) ‘天地’는 개별적 사물들보다는 상위의 존재이지만, 도(道)나 무(無) 또는 기(氣)보다는 하위의 존재로 파악된다. “無名 天地之始/이름 없음이 천지의 시작이라네.” 천지 이전에 무명이 있다는 것이며, 이때 무명이라 ‘도(道)’를 말한다. 이렇듯 ‘天地’라는 말은 개별적 존재들 각각이 아니라 ‘만물’(萬物) 및 만물의 터전(시공간 등)까지 포함한 말이라는 것을 알 수 있다. 그래서 세계의 존재론적 구도가 “도=무, 기, 천지, 만물, 개별적 사물들”로 이해된다. 주역의 설괘에 보면, 하늘과 땅이 자리를 잡자 산과 못에 기가 통하기 시작했다는 구절이 있고, 중용에 보면, 하늘과 땅이 자리를 잡자 만물이 자란다는 말이 있다.³⁰⁾

동양의 고전은 그 자체로 자연미술 미학의 경전과 같다. 그 사이를 건다보면 찬란한 자연적 사유에 놀라지 않을 수 없다. 거대하고 신령한 자연의 숲이야말로 신의 영광이 편재된 참된 세계이리라. 자연미술가들의 자연미술 미학은 바로 그 안에 있으며, 꼬집어 무어라 결정할 수 없는 이유 또한 거기에 있다. 규정할 수 없는 무엇, 단지 사유할 수 있는 것.

<사계절 연구회> 워크숍에서 확인하게 되는 첫 번째 태도는 ‘걷기’에 있다. 그들은 걷기를 통해 자연을 사유하고, 미술을 덧댄다. 캐나다 출신의 모피상인이자 지리학자로서 1800년대 초에 콜럼비아 강 수계를 모두 탐험했던 데이비드 톰슨은 블랙풋 인디언(피에간 족)의 걸음걸이에 감탄했다고 한다.

“그들은 곧고, 가볍고, 편안하게 걷는다. 우아하다고 해도 될 것이다. 초원에서 몸을 곧게 펴고 걷는 인디언들의 걸음걸이는 백인에 비해 대단히 유리하다. 인디언들은 로브 속에 팔을 접어 넣고 땅위를 미끄러지는 것처럼 보인다. 백인들은 몸을 곧게 세우는 경우가 거의 없으며, 몸을 좌우로 흔들곤 한다.”³¹⁾

언젠가 대청댐 호수 근방을 걷는 야투 회원들을 보면서 느낀 것도 다르지 않다. 그들은 가볍고 편안하게 걸으며 강변을 어슬렁거렸다. 하루를 꼬박 산을 걷는 이도 있었다. 하루나 이틀은 걷기만 할 뿐이었다. 그런 다음 돌이나 나뭇가지를 주워 오거나 밥을 하기도 하고, 풍화작용에 의해 부스러진 잔돌의 걸을 이리저리 맞춰본다.

조지프A. 아마프는 걷기란 밭과 땅, 인류, 이 세상 사이의 변화무쌍하고 지속적인 대화라 했다. 자연미술가들이 걷는 행위를 통해 미술을 상상하는 것도 자연과의 대화에서 비롯된 것이 아닐까 한다. 나는 그들의 걷기에서 신석기인 ‘외치’의 걷기를 떠올릴 때도 있다. 알프스 산맥에서 얼어붙어 완전하게 보존된 그의 시신과 5천 년 전 그가 입었던 옷, 그가 사용했던 무기와 도구 등은 그가 눈 속을 헤치며 돌아다니는 경험이 많은 사람임을 보여준다. 인류학자 콘래드 스피븐들은 다음과 같이 말했다.

풀잎을 엮어 만든 외투를 포함한 그의 옷가지는 놀라울 정도로 따뜻하고 편안했다. 그의 신발 또한 대단히 정교했다. 습기를 막아주고 폭도 넓은 그 신발은 눈 속을 걷기 위해 만들어진 것 같다. 신발 밑창은 곰 가죽으로 되어 있고, 발등 부분은 사슴 가죽이며, 그물처럼 짠 부분은 나무껍질로 되어 있다. 신발 안에서 발을 감싸게 되어 있는 부드러운 풀은 따뜻한 양말 같은 역할을 했다.

그리고 ‘외치’의 후손이자 우리의 선조인 데르수 우잘라를 떠올린다.³²⁾ 시베리아 우수리 강변의 숲이 된 사람, 데르수의 이야기를 듣는 것은 자연미술이 태동했을 때의 금강을 떠 올리게 하기 때문이다. 막심 고리키는 말했다. 데르수는 우리가 이룩한 문명에 대한 심판자이며, 또한 감히 넘볼 수 없었던 ‘예술의 본질’을 일깨워준 선구자라고. 우리가 <야투>의 자연미술 미학을 찾아야 한다면, 이제, 어떤 텍스트의 문맥이 아니라 데르수가 보여준 생명의 힘일 터이다.

/ 김종길

<주석>

- 1) 임동식(1945~), 1980년 <금강현대미술제> 창립과 1981년 <야투> 창립을 주도했다. 그러나 그는 곧 독일유학을 떠나게 되면서 실질적인 동인활동(사계절연구회)을 할 수 없었다. 흥미 있는 점은 초기 사계절연구회 도록에 그의 작품이 실려 있는데, 이는 독일에서의 활동을 한국의 후배 작가들이 건네받아 함께 편집한 것이다. 이는 한국과 독일에서 서로의 미학적 동일성을 확인하며 전개한 특이한 사례가 아닐 수 없다.
- 2) 일명 <신고산 타령>으로 “그날, 그 광장에는 수 천 개의 하얀 유골 상자들이 무더기로 쌓여 산을 이루었고, 그 위를 대형 태극기가 덮고 있다. 흑백 농담으로만 칠해진 대형 태극기가. 고개를 들어 본 김포 쪽 하늘에는 시뵐연 구름이 낮게 드리우고, 광장의 사방에 세워진 대형 스피커에서는 하이 볼륨으로 터져 나오는 신고산 타령. 신고산이 우르르르르르-”. 홍명섭, 『동방소년 사유상-임 선배를 떠올리며』, 『임동식 : 안에서 밖으로 · 밖에서 안으로』, (디오. 2005), 9쪽(한국문화예술위원회 2005년도 아르코미술관 기획 초대전 도록임).
- 3) 위의 책, 10쪽. 이미 임동식은 자신의 작품세계를 야외작품으로 설정하고 기획했다는 점을 1973년도의 구상에서 밝혀진다. 그의 이런 인식, 즉 전시장 미술이 아닌 현장미술로의 전개와 전설은 후에 다음과 같이 정리한다. “특정한 시간과 장소에서 이를 수 있는 일들의 보관과 기록의 문제는 사진이나 영상매체를 통하여 어느 정도 내용전달이 가능하겠으나 미술품들이 전시되거나 보존되는 방안에서 현장화 시킨 듯한 재현은 무모한 일이며 그렇게 할 필요조차 없는 일이다. 만약 누군가 어느 방을 바다처럼 혹은 산처럼 만들고 싶어 한다면 그들은 바다와 산으로 들로 나가는 것이 옳으리라. 따라서 실내에서의 자연미술을 이루고자 함은 자연공간에 비하여 왜소하기 그지없는 인위적인 공간 즉 기하학적인 단조로운 사각상장인 실내 안에서 태양열에 불타는 대지의 열 신선한 공기의 움직임, 송사리 떼의 행력 등을 흉내 내는 어설픈 노래를 부르고자 함이 아니라 자연이라는 넓고 깊은 원초적 공간 안에서 많은 일깨워짐과 순수한 의식을 되찾게 해주었던 공감의 폭동, 즉 나무뿌리의 자유로운 모양이 인조 된 어느 미술품보다도 더욱 크고 넓음을 이른바 명품들로 인식되어 온 기존의 예술적 미감보다 햇살에 반짝이는 강물결의 아름다움이 더욱 소중한을 엮어 전달함으로써 실내에서의 자연미술전의 의미를 갖는다”고 밝히며, 이어 야투는 새롭다는 문제로의 현대미술 전위적인 문제 등의 미술현상, 그것을 소화하는 일들과는 하등의 상관관계가 없음을 밝히며 자연미술은 태초 이래 모든 이에게 향존하는 자유미술의지 내내 본래미술의 영역임을 밝힌다. 임동식, <야투-세 곳의 섬으로 부터전> 안내문, 1988.
- 4) 위의 책, 11~12쪽. <금강현대미술제>는 1980년 가을에 결성되어 그 해 11월 16일부터 22일까지 7일간 <창립야외현장전>으로 ‘공주금강백사장’에서 개최되었다. 임동식, 홍명섭, 유근영, 백준기 등 4인의 운영회에 의해 발족되었으며, 고승현, 김용익, 안치인, 유근영, 이종협, 정광호, 정상식, 지식철, 홍명섭 등 27명이 참가했다. 이 전시는 1회에 종결되었고, 이듬해 8월 <야투-야외현장미술연구회창립전>(8월14일~19일)으로 동일한 장소에서 전시가 열렸다. 강희순, 고승현, 김영철, 김지숙, 이응우, 임동식, 허강, 허진권, 홍오봉 등 20명이 참여했고, 17일 세미나에서 홍명섭이 ‘표상세계에서 현장으로’란 제하의 발제를 하였으며, 18일에 미술평론가 윤우학을 초대하여 강변좌담회(야외현장미술에 관한 토론)를 가졌다.
- 5) 이성원, 『야투-자연미술 연구(1981년부터 1998년까지의 ‘사계절 연구회’를 중심으로)』, 공주대학교 교육대학원 석사논문, 13~14쪽.
- 6) 1974년 20~30대의 젊은 작가들이 당시 현대미술이 가야할 방향을 다양성으로 보고 실험적인 경향의 작품을 발표한 대규모 단체. 정관모, 김윤신, 김광우, 김영옥, 주영도(이상조각), 임동식, 양희종, 서용원, 김영철, 한기주(이상회화) 등이 주축이 됨.
- 7) 김인환, 『대지와 예술』, 『한국미술청년작가회 야외 작품집』, 1976
- 8) 1980년 <금강현대미술제> 당시 ‘야외미술’이라 하려던 것을 작품집 제작 시 동 전시회 공동 기획 작가인 홍명섭에 의해 ‘야외현장미술’이라 명명됨.
- 9) 대지미술의 영향은 받았으나 대지미술과는 명확히 구분되는, 자연 친화적인 내용을 가진 새로운 야외 작업 발생했다. 1971년 독일의 평론가 발터 아오에(Walter Aue)는 PCA(매체의 자유, 그 위상적 서문)dml 프로그램 안내문에서 이러한 일련의 움직임을 처음으로

“자연미술(Naturkunst)”이라는 말로 공식 표현하기에 이르며, 1982년 하인즈 티(Heinz Thiel)이 Kunst Forum지에 “Naturkunst-자연미술”을 특집으로 기고하면서 사용했다. 그러나 그 후 유럽 곳곳의 자연 속에서 이루어진 이러한 계통의 작업에 자연미술이라는 명칭이 사용된 경우는 찾아보기 어렵다. 이는 그 어휘의 사용에서 자연과 미술이라는 상반된 개념을 한 단어로 결합시킨 점을 납득할 수 없는데서 비롯되지 않았나 생각된다. 이성원, 『야투-자연미술 연구 : 1981년부터 1998년까지의 ‘사계절 연구회’를 중심으로』, 공주대학교 교육대학원 석사논문, 12쪽 참조.

10) 위의 논문, 10~11쪽 참조. 이성원은 여기서 자연미술의 개념을 다음과 같이 정리하고 있는데, 인용구는 그의 견해가 아니라 그룹으로서의 ‘야투’가 제시한 개념이다. 자연미술(自然美術, Nature-Art, Natur-Kunst)은 “주로 자연 속에서 그 현장 상황에 내용적, 재료적으로 의존하여 작가의 예술적 의지를 질서에 합류하여 그 흐름에서 크게 벗어나지 않는 상태에서 이루어내는 미술이다.” 또한 자연미술의 개념을 좀 더 확장하여 넓은 의미의 자연미술을 이야기하자면 이 말을 쓰게 된 시기와 무관하게 태초 이후 인류가 세계 도처의 자연 속에서 다양하게 행한 창조적 미술행위를 포함할 수 있다. 즉 자연미술은 20세기 후반 모더니즘의 종단부에 나타난 일단의 자연 회귀적 미술과 그와 유사한 성향으로 간주되는 비문명권의 미술, 즉 원시미술로 분류되는 미술을 포함할 수 있는 개념이다. 야투의 자연미술 개념이 발산하는 8가지 특성은 자연 친화성, 시공간적 교착성, 잠재적 계획성, 자연으로의 환원성, 사유의 공유성, 예술가로서의 자연-발견자로서의 작가, 자연력에 의한 완성, 동일 현상에 대한 개별 인식 등이다. 위 논문 9쪽 및 본문 참조.

11) 고승현, 『20세기말 한국의 자연미술 운동과 세계의 자연미술』, 한남대학교 대학원 석사논문, 13쪽.

12) 위 논문, 31~32쪽 참조.

13) 임재광, 『자연과 미술의 ‘자연’스러운 만남』, 『artinculture』, (2004년 11월호), 59쪽 참조.

14) 이응우, 『자연미술 연구 : 전개양상 및 그 유형과 특성을 중심으로』, (청계, 2003), 404쪽

15) 임동식, <대전일보>, 9쪽, 1991년 2월 16일.(임명희 기자)

16) 이응우, 『예술과 원골』, (글샘, 1993), 24쪽. (김기현의 『자생적 자연미술의 생애에 관한 연구 : 한국의 자연미술의 태동을 중심으로』에서 재인용)

17) 고승현의 논문 14쪽 참조.

18) “금강 현대미술제 개최에 관하여”, <금강 현대미술제> 도록 서문. 1980년 11월. 국한문 혼용이나 이해를 편하게 하기 위해 전문을 한글로 옮겼다.

19) 홍명섭은 임동식의 미술세계를 네 단계로 설정하고 있는데, ‘야외미술의 시절’, ‘자연미술의 시절’, ‘공동체미술의 시절’, ‘원초미술의 시절’ 등이 그것이다. ‘자연미술’이라는 바탕에서 ‘마을 공동체 미술’로서 원골 마을에서 개최한 미술운동은 미술사(계)라는 인문학적 울타리를 벗어나 생생한 현장으로서의 시대성을 구현한, 그렇게 될 수밖에 없는 자연미술의 지향점을 명징하게 보여준다.

20) 임동식, 『야투 야외현장미술연구회 창립에 관하여』, 『야투 야외현장미술창립집』(작품집), 1981. 8

21) 임동식이 작성한 <예술과 마을I>의 선언문.

22) 박희병, 『한국의 생태사상』, (돌베개, 1999), 16쪽.

23) 법성, 『존재와 인식의 연기론』, 『승가특집I』, 24쪽.

24) 『雜著』의 ‘鬼神第八’, 『매월당문집』권17

25) 『雜著』의 ‘性理第三’, 『매월당문집』권17, 『愛物義』, 『매월당문집』권20을 참조할 것.

26) 『調元贊』, 『매월당문집』권19를 참조할 것.

27) 위의 책, 29쪽.

28) physis라는 어원에 입각해서 여러 가지 현대어들이 성립되었다. physics(물리학), physiocracy(중농주의), physiognomy(인상, 관상, 또는 골상), physiography(자연지리학), physique(생리학) 등이 있는데, 오늘날에도 ‘physis’라는 어원에서 유래한 말들의 의미에는 지구, 자연, 인간의 신체 등 자연에서 유래한 것들이 함축되어 있다. 이정우, 『개념-뿌리들』, (철학아카데미, 2004), 404쪽.

29) 위의 책, 81~97쪽 참조.

30) 위의 책, 110~117쪽 참조.

31) 조지프A. 아마프 지음, 김승욱 옮김, 『건기, 인간과 세상의 대화』, 30쪽.

32) 블라디미르 클라우디에비치 아르세니예프 지음, 김욱 옮김, 『테르수 우잘라』, (갈라파고스, 2005)

섹션 워크숍

Section Workshop





Section Workshop A
2014.08.01 (금)

고선웅 (연출가, 극작가)

구정연 (출판 기획자)

남인우 (연극 연출가)

송호준 (미디어 아티스트)

홍순명 (시각 예술가)

\\고선웅 (연출가, 극작가)

저절로 써지는 글쓰기



*고선웅

경기도립극단 단장 / 극공작소 마방진 연출

고선웅은 희곡을 쓰고 연극을 연출한다. 광고회사를 4년 다니다 그만두고 공연계에 투신했다. 99년에 한국일보 신춘문예에 희곡이 당선하여 등단하였고 동아연극상, 대한민국연극대상, 영희연극상 등을 받았다. 현재는 경기도립극단의 예술감독을 맡고 있으며 얼마 전에는 국립창극단에서 창극을 올려 꽤나 인기를 끌었다. 창작에 있어 창작자의 선량한 태도와 마음을 중요하게 여기며 사랑만이 세상을 바꾸는 힘이 있다고 굳이 믿는다.

연극을 하려면 희곡을 써야한다. 그런데 안 써질 때가 있다. 또 어쩔 때는 막 써진다. 왜 그럴까. 나는 연극을 하면서 그런 까닭을 제대로 알고 싶었다. 그러다가 연극을 쪽 하게 되었고 쉬지 않고 꽤 하다 보니 깨닫게 되었다. 글은 써질 때가 되어야 써지는 것이지 써질 때가 되지 않았는데도 써지는 것은 아니라는 사실을. 그것을 누가 몰라서 못 쓰느냐며 반문을 할 테지만 내가 보기엔 몰라서 못 쓰는 경우가 대개다. 그런데 계속 쓰려고 애를 쓴다. 당연히 역지를 부리게 되고 그래도 안 되니 술수를 부린다. 알맹이는 어디 가고 껍데기만 있다. 그런 이야기를 찾아온 분들과 서로 부담 없이 하면서 창작의 본질에 대하여 대화하고 싶다. 첫 시간은 좋은 희곡과 나쁜 희곡, 좋은 연극과 나쁜 연극에 대하여 이야기 하고 두 번째 시간은 좋은 희곡 쓰기와 좋은 연극하기를 이야기하고 세 번째 시간은 질문과 대답을 하겠다.

\\구정연, 임경용 (출판 기획자)

아티스트북: 예술가의 아카이브



*구정연, 임경용

임경용은 영화이론과 영화제작을, 구정연은 불문학과 미술이론을 공부했다. 지금 독립출판사 미디어버스와 아트북 전문서점이자 프로젝트 스페이스인 더 북 소사이어티를 공동으로 운영하고 있다. 간혹 전시를 기획하거나, 책을 만들고 있다.

www.mediabus.org

www.thebooksociety.org

최근에 분류를 통해 만들어진 책들, 아카이브로서 기능하는 책들이 자주 눈에 띈다. 자료를 정리하고 정보를 전달하는 것이 책의 기본적인 속성이기는 하지만, 아카이브가 현대예술에서 그 중요성을 더해가고 있는 상황에서 개별 예술가들이 자신만의 아카이빙 방법론을 가지고 작업을 하는 경향은 분명 흥미롭다. 이번 워크숍에서 참여자는 다양한 아카이빙 방법을 가진 책을 함께 보고 함께 이야기를 나누는 시간을 가질 것이다.

\\\\남인우 (연극 연출가)

살면서 연극하기, 연극하면서 살기



*남인우

남인우는 한양대와 한국예술종합학교에서 연극과 예술교육, 어린이청소년 연극을 공부했다. 2000년 연극과 예술의 언어에 새롭게 눈을 뜨면서 그 경험을 사방팔방에 알리고 싶어한다. 제주도 신화를 바탕으로 만든 작품 <가문장아기>로 봉고차 한대로 전국팔도를 순회공연하다가 얼떨결에 전세계 방방곡곡에 공연을 했다. 그 뒤 <사천가>, <억척가> 작업을 통해서 한국 전통의 음악적, 연극적 형식의 현대적 수용에 어린이청소년들 관객 뿐 아니라 성인관객까지 확장하면서 작업하고 있다. 대표작으로 <가문장아기>, <사천가>, <억척가>, <소년이그랬다.> <구름> 등이 있다. 현재, 극단 북새통 예술감독이다.

상상과 변형의 바다속에서 벌어지는 또 다른 삶의 풍경을 경험한다. 그 경험을 통해 삶을 대하는 자신의 태도, 이야기, 질문을 연극적으로 만들어보고, 연극을 통해서 다시 삶을 바라본다. 또한 다양한 역할의 (연출, 배우, 디자이너, 기획 등) 예술가들이 연극이라는 공동의 작업을 통해서 어떻게 서로가 주체적이며 역동적으로 자신의 능력을 발휘할 수 있는지 외국의 사례 및 개인적 경험을 공유한다.

\\\송호준 (미디어 아티스트)

예술가 코스프레 하기



*송호준

작가 송호준은 10여년 간 이 세상에서 가장 강력한 무기, 방사능 보석류, 오픈소스 인공지능 등의 프로젝트를 예술을 핑계로 작업 해왔다. 인공지능을 띄운 후 갑자기 매체에 자주 노출되기 시작하면서 이전엔 받아들여지지도 않았던 각종 계에서 작가를 초청하고 있는 상황에서 송호준은 이러한 일들이 일어나게 된것이 진정 예술의 힘인가? 아니면 예술이 천년 이상 써왔던 바이블 - 비판하면 교양없는 사람이 되어버리는 예술 바이블의 힘인지 고민하고 있다.

유명 예술가들의 패션, 먹거리, 화법, 글쓰기, 그리고 개성있는 행동 등을 이야기하고 자신에게 걸맞는 예술가형 (갤러리형, 비엔날레형, 대안공간형, 잡형 등)을 찾고 내재화하여 간단하게 연기까지 해보는 워크샵

1. 유명 예술가들의 패션, 먹거리, 화법, 그리고 개성있는 행동 등에 대한 분석
2. 예술가형 분류: 갤러리형, 비엔날레형, 대안공간형, 잡형 등
3. 예술가형에 따른 특징 심화 분석
4. 참가자들이 각자 선호하는 예술가형에 대한 이유 듣기
5. 선택한 예술가형에 따른 화법과 제스처 연습 후 발표

\\ \\ 홍순명 (시각 예술가)

나의 예술관



*홍순명

1959년 서울생. 부산대학교와 파리국립미술학교 졸업. 학부시절부터 전시를 시작하여 프랑스로 떠나던 1985년, 27세에 이미 꽤 많은 전시 경력이 있었음. 파리 국립미술학교는 1등 입학, 1등 졸업을 하였으나 이후 수년 간 모든 공모전에서 떨어지며 어두운 시절을 보냄. 허나 주변 예술가들과 꾸준히 그룹전을 함. 90년대 중반이후에야 활발히 전시 활동을 하였고 98년 쌈지 레지던스 프로그램에서 프로포즈를 받고 1년 간 한국 생활을 하려 귀국했다가 지금까지 안돌아가고 서울에 머무름. 지금까지 화랑과 일하지 않고 있어 개인전이나 그룹전 횟수가 많지는 않으나 꾸준히 작업하고 있음.

강연자에게 묻고 싶은 질문들.

참석자들의 질문들을 미리 (7월 25일까지) 받아보고 그에 대한 답들을 준비하여 세미나(워크숍)을 진행할 생각입니다. 질문과 더불어 유학 시작 시절부터 (1985년, 27세) 지금까지 내 작품의 변화와 진행을 보여주면서 나의 예술관을 피력하려 합니다.

B

Section Workshop B
2014.08.02 (토)

김장언 (전시 기획자)

박미나 (시각 예술가)

박활민 (작가, 문화행동가)

이병훈 (연극 연출가)

홍철기 (사운드 아티스트)

\\\\김장언 (전시 기획자)

질문으로부터 시작

*김장언

미술이론과 문화이론을 전공했다. 큐레토리얼 프로젝트로는 ‘소행성 G’(김소라 최춘웅 이주나, 한국문화예술위원회, 공주시, 2013), ‘픽션워크-국립현대미술관’(국립현대미술관, 2012), ‘박이소 - 개념의 여정’(공동큐레이팅, 아트선재센터, 2011), ‘Mr. Kim 과 Mr. Lee의 모험’(연출 정서영, LIG 아트홀, 2010) 등이 있으며, 저서로는 <미술과 정치적인 것의 가장자리에서>(현실문화)가 있다. 현재 국립현대미술관 서울관 전시기획 2팀장으로 일하고 있다.

나는 이번 워크숍을 위해서 참가자들에게 3개의 질문을 요청했다. 나는 요즘 나의 생각을 이야기하는 것 보다 어떤 생각들을 사람들이 하고 있는지가 매우 궁금해 졌기 때문이다. 특히 섬머 아카데미에 참여하는 대다수의 참가자들이 학생이거나 젊은 작가라는 것을 염두에 둔다면, 그들이 현재에 대해 갖는 궁금함이나 답답함 혹은 의심은 이번 워크숍을 작동하게 하는 좋은 출발점이 될 수 있을 것으로 생각된다. 그렇다면 우리는 이러한 질문으로부터 무엇을 시작할 수 있을까? 그건 여름바다가 우리에게 살짝 말해줄지도 모른다.

\\ \\ 박미나 (시각 예술가)

회화의 재료



*박미나

박미나(b.1973)는 미국 로드아일랜드 미술대학교 회화과를 졸업하고, 헌터 대학교 대학원 회화과를 마쳤다. “회색과 12” 국제갤러리 (2013-4), “드로잉 1998-2012”, “회색 하늘” 두산갤러리 (2012, 뉴욕과 서울), “AZ” 갤러리 엠 (2011) 등에서 개인전을 가졌고, 국립현대미술관 (2014), 플라토 (2014), 경기도 미술관 (2013), 부산시립미술관(2013), 광주 디자인 비엔날레 (2011) 등 다수의 단체전에 참여하였다.

박미나의 워크숍은 ‘회화의 재료’를 주제로 이야기된다. 1998년 색칠공부 드로잉에서 시작하여 2013-4년 “회색과 12” 개인전까지 작가의 작업을 재료에 초점을 맞춰 소개한다. 색과 도상의 제품화, 유통, 소비되는 방식에 대한 작가의 지속적인 관심을 공유하며, 어떻게 산업화로 인해 재료들은 대량 생산되고 변화해 왔는지, 확장, 다층화 시키는지 그 방법과 고민에 대해 이야기 나눌 수 있는 시간이 되길 바란다.

\\\박활민 (작가, 문화행동가)

노머니라이프



*박활민

생활 방식 모험가.잔액부족초기 족장.노머니경제센터장..NO MONEY DESIGN 제안자.어쩌다보니 건축가. 낭마스터.다거주거점 생활가. 이렇게 이상한 직업을 스스로 만들어내고 있다.

산업디자인을 전공하였으나 산업이 모두의 삶을 위협하는 시대임을 깨닫고 삶디자인으로 스스로 개종한 사람 입니다.삶을 어떻게 살릴 것인가? 삶을 죽이는 것은 무엇인가?

이런 화두로 도시에서의 주거문제, 자금생산, 생활기술, 이동수단, 에너지전환, 커뮤니티공간, 창의적 공공지대(creative commons) 등을 작업으로 발표하고 있다. 좌우명은 <돈이 없는 사람은 있어도 삶이 없는 사람은 없다> 이다.

생활의 모든것이 대규모 시장을 통해 공급되는 시대.

후쿠시마의 원전 사고가 그런것이며 밀양의 저항이 그런것이다.

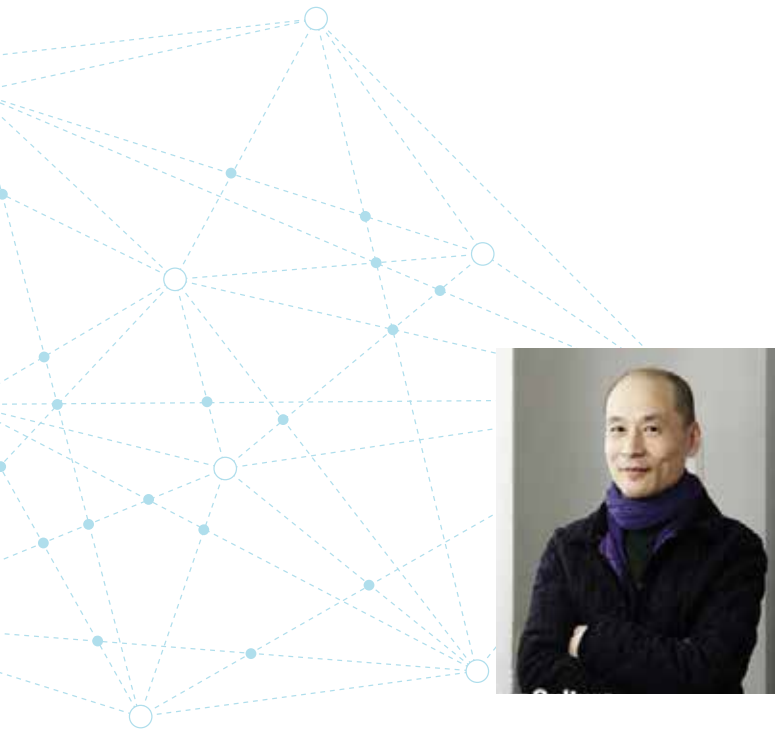
이 시대 우리는 삶을 외부로부터 공급받는 100% 타율자족의 삶을 살아간다.

공급위치의 확보에 대한 과다경쟁으로 부터 우리가 얻은건 고립과 무기력

어떻게 시장이 아닌 노동과 삶의 방식을 상상할수 있을까?

어떻게 돈이 아니것으로 삶을 살려낼수 있을까?

그 상상력은 어디서부터 시작될수 있을까..



\\\\이병훈 (연극 연출가)

가치-몰입-통찰-창조

언어-행동-이미지-상태

*이병훈

이병훈은 연출가이며 연기 교육자이다. 그는 연극 연출뿐만 아니라, 오페라, 뮤지컬, 창극, 무용, 공중정재와 궁중 연례악 등 다양한 장르의 연출을 하였다. 대표작으로 극단 미추의 <리어왕> 국립극단의 <맥베스> 일본 신국립극장 제작의 <강건너 저편에> 극단유<홀스토메르> 명동극장의 <쇼팔로비치 유랑극단> 국립극단 차세대 연극 스튜디오의 <손님> <플라토노프> 국립창극단 <배비장전> 국립 오페라단 <아랑> 등을 연출 하였고 백상예술대상, 동아연극상, 일본 아사히 예술상 대상, 대한민국 연극대상, 서울 평론가 그룹상 등을 수상 하였다. 남산 예술센터 예술감독을 역임 하였고 현재 국립극단 차세대 연극 스튜디오 소장이다.

연출가에게 창조 작업은 어떤 과정을 거쳐야 하는가? 연극에서 배우의 창조 작업은 어떤 과정을 통해 이루어 지는가? 종합 예술로서 종합 예술의 표현 언어를 알아보고, 작품속에 어떻게 구현되는지 실제 대본을 통해 실재화 시켜본다.

\\\홍철기 (사운드 아티스트)

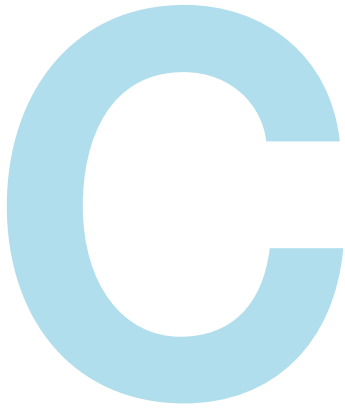
청취의 자유: 소음, 침묵, 공간



*홍철기

즉흥 음악가 및 실험음악 작곡가. 1997년에 최준용과 함께 한국 최초의 노이즈 음악 그룹 '아스트로노이즈'를 결성하였으며, 2000년부터는 실험음악 음반 레이블 '벌룬 앤 니들'을 공동으로 운영하고 있다. 국내외 다수의 실험음악가 및 예술가들과 협업 및 단독 작업을 통해 비음악적 소음과 침묵, 음향을 만들어내는 행위의 본질, 그리고 연주와 청취 행위 사이의 불확정적 관계를 드러내려는 관심사 하에 지속적으로 활동하고 있다. 연주와 음반 작업 이외에도 영화 음악, 음향설치 그리고 실험음악과 음향의 미학에 관한 이론 및 저술 작업 또한 계속하고 있다.

우리는 소리를 들을 때보다는 소리를 만들 때 더 자유롭다고 느낀다. 그래서 우리는 누군가 들을 소리를 낸다. 하지만 그것을 누가 어디서 어떻게 듣는가? 기록매체의 등장 및 디지털화와 함께 소리는 언제나 어디에나 있게 되었다. 이제 창조성은 단지 주어진 소리가 들리는데 만족하지 않고, 분명치 않은 소리의 의미를 발견하고 부여하는, 보다 적극적인 청취 행위에서 찾을 수 있다. 이 워크숍에서는 20세기 실험음악 작곡가들의 개념적 작품들을 통해 이미 만들어진 음악이나 그 의미가 너무나 분명한 소리들이 아닌, 소음과 침묵, 그리고 공간 자체와 같은 청취의 불확정적인 대상들을 대하는 미학적 태도와 실천을 경험하는 시간을 갖는다.



Section Workshop C
2014.08.03 (일)

김근 (시인)

박李창식 (시각 예술가)

안연정 (문화로 놀이장 대표)

윤시중 (연극 연출가)

채은영 (전시 기획자)

\\ 김근 (시인)

시적 언어의 우연성에 관한 한 연습



*김근

1973년 전북 고창에서 태어나 중앙대학교 문예창작학과와 동대학원을 졸업했다. 1998년 문학동네신인상으로 등단했으며, 현재 중앙대, 동덕여대 등에서 시창작과 시론을 강의하고 있다. 한국문학예술위원회 문학나눔에서 문학콘서트, 문학축제를 여러 차례 기획·진행하기도 했다. 시집으로 『뱀소년의 외출』, 『구름극장에서 만나요』, 『당신이 어두운 세수를 할 때』가 있으며, 공동희곡집으로 『위대한 유산』이 있다.

이 워크숍은 시적 언어의 우연성을 어떻게 받아들여야 할지에 대한 성찰과 연습으로 채워진다. 사실 거의 모든 예술에서 우연성은 새로운 예술적 세계의 지평을 열기 위한 필수적인 요소이다. 그러나 많은 사람들은, 제도교육 안에서 행해진 의미 중심의 시 읽기 훈련의 결과로, 완고한 이해와 의미의 기준으로 그것들을 수행하려 한다. 실은 시 습작의 가장 방해 요소는 강력한 주제와 의도를 설정하고 그것들을 끝끝내 관찰하려고 하는 태도이다. 그러한 태도로는 상식적인 세계 이상의 새로운 시적 세계를 여는 일은 불가능하다. 그런 의미에서 김춘수의 무의미 시도는, 무의미란 결국 의미로 수렴되게 마련이라는 실패한 실험을 보여주기보다는, 시 쓰기의 우연성이 어떻게 다른 세계를 열어보이는지를 여실히 보여주는 실험이었다고 할 수 있다. 이 워크숍은, 다소 극단적인 방법으로 이처럼 시적 언어의 우연성이 어떻게 예기치 않은 의미들을 형성하는지, 또한 그러한 의미들이 어떻게 새로운 세계에 대한 가능성으로 열려 있는지를 체험하는 연습이 될 것이다.

\\\박낙창식 (시각 예술가)

실천으로의 윤리학



*박낙창식

1963년 강원도 춘천에서 태어났으며, 중앙대학교 회화과를 졸업하였다. 설치미술과 행위예술 작가로 활동하고 있으며, 2003년 그룹 '스폰지', 2008년 대안공간 '문화살롱'을 설립하였다. 주요 활동으로 경기북부수물지역에서 2009년 <재인포포상회>, 2010년부터 2013년 까지 <포천도롱이집이주프로젝트>를 진행 하였다. 최근에는 조선시대 학자 서계(西溪) 박세당(朴世堂)의 농서인 《색경(穡經)》을 연구하는 **新색경(穡經)** 프로젝트를 진행하고 있다.

2009-2013 경기북부수물지역에서 진행 했던 <포천도롱이집이주프로젝트>는 커뮤니티아트와 실천으로서의 과제와 명분을 동시에 담보하였다.

특히, 예술 활동의 내용과 정의에 대한 성찰의 시간이었으며, 이를 토대로 한 예술의 윤리적인 문제에 대한 언급을 실천하고자 노력하였다. 언명(言明)은 없었으나 자발적 언명을 내리고 실천하는 과정에서 과연 예술의 활동 영역에 대한 가능성을 얼마만큼이나 넓힐 수 있는가의 문제를 제기하였다. 그리고 수물지에서 5년이란 긴 시간을 통해 과연 우리는 무엇을 얻고자 노력하였으며, 자발적 실천으로서의 예술 활동은 스스로에게 얼마만큼의 가능성을 열었으며, 공공의 성과는 분명 유효한 것인가의 문제를 제기해 보았다. 그리고 스스로에게 내렸던 언명에 대한 답을 구하고자 노력하였다.

프로젝트를 진행하면서 나에게 던진 화두는 “실천으로서의 윤리학”이었다. 그리고 <사람>을 얻는 과정이 바로 창조적 가치를 실현하는 예술의 기능이라 생각했다. 그리고 그런 모든 과정은 공공성을 담보하기 위한 작은 실천으로서의 울림이었다. 결과를 미리 예측하거나 과정에 대한 진정성이 담보되지 못한다면 결코 이를 수 없는 것이 현장에서의 활동이었다.

수물지에서의 투쟁과도 같은 5년이란 시간은 결과를 이루기 위한 시간이라기보다는 그때 <그> 시간에 대한 올바른 판단과 결심이 매우 중요하였다. 그리고 관성적 판단으로 과정에 얽히지 않도록 나름의 판단을 유지하려 노력하였다.

\\\\안연정 (문화로 놀이짱 대표)

삶을 위한 제작술, 삶을 틉우는 삶의 기술

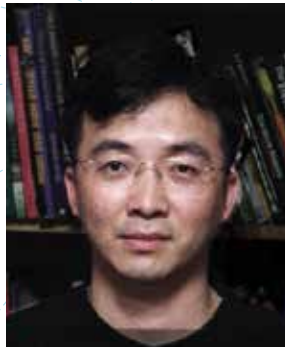
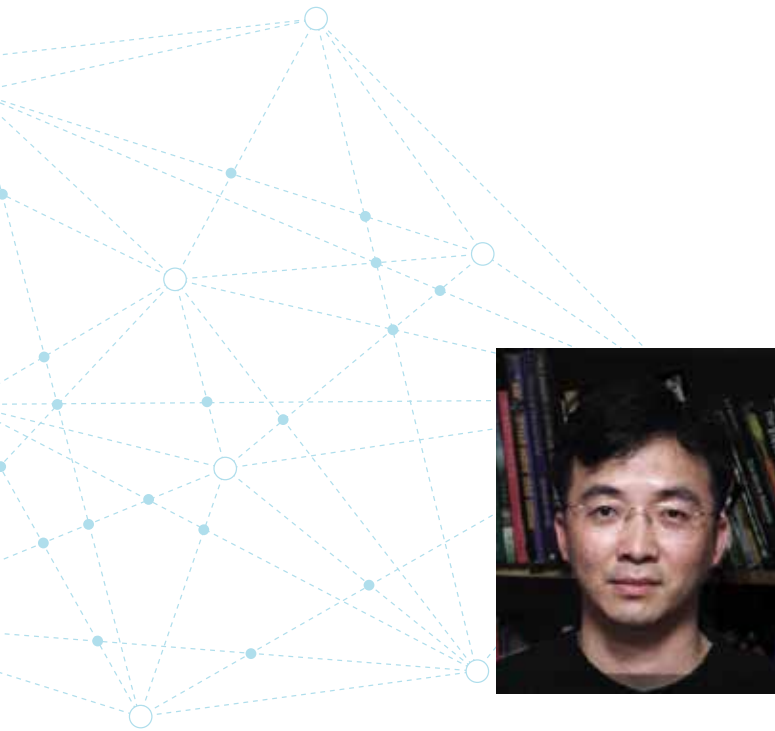


*안연정

안연정은 오랜 기간 흥대지역을 기반으로 문화 프로젝트와 교육프로그램을 기획하여 왔다. 현재는 문화예술교육 프로그램 기획자이자 사회적 기업 '문화로놀이짱'의 대표이다. '문화로 놀이짱'은 버려지는 목재들의 다양한 쓰임을 연구하고, 업사이클링을 매개로 새로운 이야기와 쓸모를 손노동을 통해 재생산한다. 주류의 학습구조, 주류의 언어가 아니더라도 삶과 생존을 위해 서로 돕고 서로에게 배우며 기술을 익혀왔다. 현재 13명의 제작노동자들과 함께 새로운 변종의 방식으로 기술과 삶의 태도와 방식을 익혀가고 새로운 생존술을 만들고 있다.

삶을 위한 제작술, 삶의 기술은 삶을 구성해나가는 기술입니다.

사물을 제작하는 과정은 재료와 사물에 대한 정교한 관찰력과 재료를 재구성하는 힘, 인내심을 가지고 쪽 밀고나가는 묵묵한 노동이 필요합니다. 삶을 위한 만들기는 세계를 이해하고 인간을 이해하는 든든한 안내자가 되어줍니다. 자연과의 관계를 머리와 몸으로 익히고, 우주를 상상하며 모든 것이 연결되어있음을 깨닫게 합니다. 그래서 삶을 위한 제작술을 익히는 것은 새로운 윤리와 태도, 삶의 방식을 배우는 것과 같습니다.



\\윤시중 (연극 연출가)

공연연출을 위한 무대공간 활용

*윤시중

현재, 용인대학교 뮤지컬 연극학과 교수이고 극단 하땅세 대표이다.

윤시중의 연극은 '놀이' 자체로의 연극이다. 그의 무대는 말이 아닌 몸으로 채워진다. 그렇기에 그에게 공연을 만들어가는 과정은 배우들과의 놀이이고, 참가가 모두와 함께 완성해 가는 과정이다. 배우의 몸이 무대 중심에 서고 거기에 무대장치, 의상, 오브제, 영상 등이 덧붙여지는 그의 공연은 그래서 더 치열하고 에너지가 넘친다. 주요 작품으로는 <아가멤논>, <천하제일 남가이>, <파리대왕>, <타이투스 앤드 로니커스>, <붓바람>, <하땅세>, <세상에서 제일 작은 개구리 왕자> 등이 있고, 수상경력으로 [2011 동아연극상 신인연출상], [2010 밀양연극제 젊은연출가전 대상, 연출상], [2009, 2010 김천전국가족연극제 대상, 연출상], [2008 아시테지 서울어린이연극제 최우수작품상, 특수부문상, 최고인기상] 등이 있다.

무대공연에 관여하는 분들을 위한 무대공간에 대한 수업으로, 극장공간과 야외공간에 따른 공연 방향 설정 및 공간의 성격을 파악하는 워크숍을 진행한다. 극장 공간에 대한 이해와 무대의 형태에 따른 공연 접근방법을 제공하고 참여자들의 공간에 대한 질문을 받고 토론하는 시간을 갖는다.

1. 연극의 정의
2. 좋은 공연장이란 무엇인가?
3. 극장의 종류에 따른 공간접근 방법
4. 극장의 역사에서 배우는 극장 공간의 예
5. 간단한 공간 체험하기
- 6 같이 토론하기

\\\\채은영 (전시 기획자)

자본과 제도와 긴장감을 가진 인터-로컬 큐레이팅을 위한 자기-조직화는 가능한가



*채은영

채은영은 1973년 인천 출생으로 인하대학교 통계학과 졸업 후, 삼성SDS에서 MIS 기획 운영을 담당하다 미술의 핏에 빠졌다. 성신여대 미술사학과를 중퇴하고 경희대 문화예술경영학과 석사를 거쳐 국민대학교 미술이론 박사과정을 수료했다. 도시 일상 공간에서 자본과 제도와 건강한 긴장감을 가지는 시각 예술의 상상과 실천에 관심이 많고, 미술과 공동체 담론과 관련된 논문을 준비 중이다. 2002년 갤러리 보다 큐레이터를 시작으로 대안공간 풀 큐레이터(2002년 - 2006년), 대안공간 네트워크 사무국장 (2005년 - 2006년)을 거쳐 독립큐레이터(2007년 - 2011년)로 활동하다 우민아트센터 학예실장(2011년-현재)으로 활동하는 기획자이자 연구자이다. 주요 전시로는 <무브먼트>(2004), <Public Noise>(2007), Beyond Art Festival 2007, 2008 <집에 가는 길은 말랑말랑>(2007), <유령 the invisible>(2010), <사운드스케이프>(2012), <메타데이터>(2012), <만국박람회>(2012), <미적범주>(2013), <아는 것이 힘이다: 포스트 프로파간다>(2013) 등이 있다.

이번 워크숍은 “자본과 제도와 긴장감을 가진 인터-로컬 큐레이팅을 위한 자기-조직화는 가능한가”를 중심으로 진행한다. 예비 기획매개자들이 국가 자본과 상업 자본 그리고 미술계와 일상계의 사이에서 어떤 관계성을 가질 것인가는 기획의 방법론을 아는 것보다 더 중요하다. 신자유주의 비판하면서도 신자유주의에 기대어 있을 수 있다는 무거운 현실 속에서도 미술이 가진 정치성을 회복할 수 있는 기획매개를 위해 지극히 현실적 문제들을 사례를 중심으로 토론한다.



Section Workshop D
2014.08.04 (월)

곽고은 (안무가)

문영민 (시각 예술가)

백현진 (뮤지션, 화가)

이명원 (문학평론가)

이태원 (전통음악 작곡가)

\\ \\ 광고은 (안무가)

오늘의 춤



*광고은

2014

project next: Thai-Korea art exchange 참가 및 BACC에서 공연

단편영화 <Tilted> 상영 및 <Nomadic station> 퍼포먼스

2013

서울변방연극제 <판매를 위한 춤-The Black Madonna> solo ver. 안무/출연

창성동 Gallery Factory <판매를 위한 춤> 전시 및 공연

LG아트센터'춤 극장을 펼쳐다' Collaboration with SOA_건축가 이치훈, 강예린

<Loading Dock> 안무/출연

국립극단 '청소년 예술가 탐색전' <춤추는 시간> 안무

한국공연예술센터 기획'Rising Star' <판매를 위한 춤> Trio ver. 안무/출연

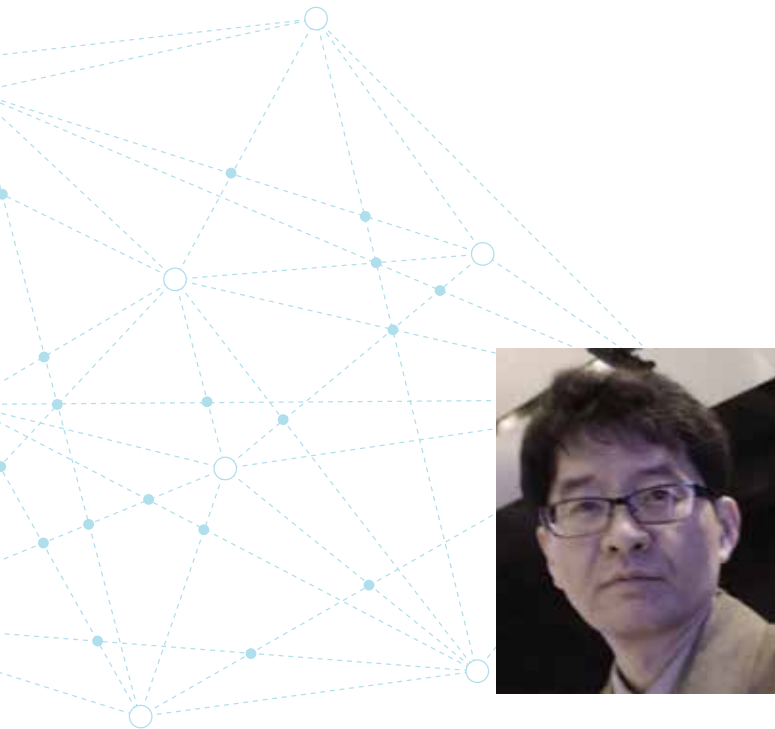
“어려서 부터 운동을 좋아 했다.

만약 춤을 추지 않았다면 스포츠로 국가대표가 되어 있지 않았을까 생각.

최근 한 한의사 분께 이런 진단을 받았다. “기운이 앞쪽으로 많이 가시는 분이예요, 추구하시는게 남들이 잘 안 추는 그런 춤 추시고 그럴려고 하시죠? 그런 분들이 기운이 썩~어기로 가있어요” 한의사의 질문에 대답을 하지는 못하였으나 그런 것 같기도 하다.” - 광고은

카페에서 그날의 신선한 원두로 내리는 커피인 ‘오늘의 커피’

오늘의 춤은 우리가 만난 그 날에 생동하는 그 무언가로 춤을 우려내 보는 시간이다.



\\문영민 (시각 예술가)

예술의 사회적 개입의 가능성

*문영민

문영민의 작업과 비평은 근현대 아시아와 북미의 역사적 정치적 관계라는 배경에서 그가 경험한 문화간의 이동과 정체성의 혼성적 성격을 바탕으로 한다. 그의 관심사인 아시아의 모더니티와 시각문화는 탈식민주의의 시각에서 본 한국의 지정학적 특수성에 입각한다. 문영민은 금호미술관, 아트스페이스 풀, 경기도미술관, 국제갤러리, 스미스칼리지 미술관, 하버드대학교 카펜터 센터 등에서 전시했으며, 2014년 구겐하임재단 펠로우십을 수상했다.

그는 Rethinking Marxism, 볼, Contemporary Art in Asia: A Critical Reader (MIT) 등에 여러 비평 논문을 기고했으며, 온라인 사진비평저널인 트랜스아시아 포토그래피 리뷰 Trans Asia Photography Review (<http://tapreview.org>)의 전쟁 이후의 후유증을 주제로 한 특별호를 객원편집했다. 문영민은 매사추세츠 에머스트 주립대 미술대의 부교수로 재직중이다.

<http://youngminmoon.net>

문영민은 이번 워크숍이 예술이 가진 사회적 개입의 가능성을 함께 모색해 보는 자리가 되기를 희망한다. 20세기의 정치적 이슈를 재현한 미술의 사례로부터 오늘날 현실과 공공영역에 침투하는 직접적인 개입으로의 전이를 살펴본다. 근래에 들어 테크놀로지를 이용하거나, 아웃소싱을 통하여, 또는 교육의 차원에서 작동하는 참여미술의 형태의 사례를 통해 참여미술을 수반하는 여러 쟁점들을 살펴본다. 이후 참여자들은 작은 그룹에서 현실의 어떠한 특정한 이슈, 사건, 장소 등을 토론과 의견수렴을 통해 그것을 저항 또는 전유하는 방법을 모색하고 상상해보는 자리가 될 것이다. 단, 개인적인 것이 거대담론에 함몰되는데 경계하며 개인적인 것이 정치적이란 고전적 명제를 기본으로 한다.

\\ \\ 백현진 (뮤지션, 화가)

가사짓고 노래 만들기



*백현진

백현진은 현대미술작가 겸 가수로 홍익대학교 조소과를 중퇴한 후 1997년 멤버 장영규와 함께 '어어부 프로젝트'로 데뷔했다. '어어부 프로젝트'는 북, 장고, 심벌즈, бара, 아프리카북, 망치소리 등의 다양한 소리에 독특한 창법과 가사를 붙여 국내 '아방가르드 팝'의 포문을 열었다는 평가를 받고 있다. 또 독일 현대무용가 피나바우쉬와 한국 현대무용가 안은미의 공연음악을 맡으며 무대에 함께 올랐다.

'어어부 프로젝트'는 한국적인 '아방-팝(Avnat-pop)'의 선구자로 분류된다. 멜로디나 선율이 기존의 음악에 비해 난해하지만 자유롭고 독특하다. 그렇게 1990년대에는 음악을 하다가 2000년대에는 다시 그림 쪽으로 무게중심을 옮겼다. 그는 "음악을 처음 시작할 때부터 제가 하는 음악이 시장에서 소비될 만한 것이 아니라고 생각했다"며 "음악으로는 돈 벌 생각 안 했다"고 말했다. 2005년 상업 갤러리에 소속되면서 그림 작업에 조금 더 치중했다. 몇 년 동안 전시할 작품들을 쏟아내는 데 열중했다. 지난해에는 독일 쾰른에서 개인전을 열기도 했다. 서울에서 만난 사람들의 얼굴 형상을 자유로운 붓놀림으로 표현한 그의 그림들이 전시됐다.

"그림이나 음악 어느 한쪽에 우위를 두진 않아요. 둘을 딱히 융합하려고 하지도 않고요. 그림은 '보이는 것'이고 음악은 '들리는 것'이에요. 보이는 것으로 표현해야 할 것이 있고 들리는 것으로 표현해야 할 것이 있죠. 가끔 둘의 경계가 헛갈리기도 하는데 그럴 땐 정신을 차리고 구분하려고 하죠."

영화와의 인연도 그림이나 음악처럼 자연스럽게 찾아왔다. 박찬경, 박찬욱, 홍상수 등 영화감독들이 '어어부 프로젝트'의 음악을 듣고서는 영화에 쓰고 싶다는 뜻을 전해왔다. 그래서 <반칙왕> <복수는 나의 것> <미쓰 홍당무> <만신> 등 영화의 음악을 만들었다. 감독들은 연기를 제안하기도 했다. 그는 마다하지 않았다. 그는 "연기로 무엇을 해내겠다는 욕심은 없다"고 말했다. 이어 "저는 애초에 연기자가 아니어서 최대한 자연스럽게, 보통 사람이 말하는 것처럼 그렇게 행동하고 말을 하자는 자세로 임한다"며 "연기할 때는 '대사 틀려서 민폐 끼치지는 말아야지'라는 생각뿐"이라고 말했다. 이렇게 여러 가지 일을 하다 보니 재밌는 상황이 발생하기도 한다.

최근 그는 영화 <경주>에서 권위에 약하고 분위기 파악을 못하며 자신이 재치있다고 착각하는 속물-꼰대인 40대 남성을 맡았나게 연기했다. 반면 그가 직접 부른 엔딩곡은 영화가 담고 있는 건조하고 담담한 사랑을 차분하게 표현해냈다. 백현진은 "그 영화를 보고 나서도 제가 출연했는지 모르는 사람도 있었고, '저런 꼰대가 엔딩곡을 만들어서 부른 거야'라는 사람도 있었다"라고 말했다.

각자가 즉석에서 작성한 가사에 곡을 붙이는 워크숍으로 글과 음악을 서로 조화시키고 자신의 감성을 표현하는 방식으로 가사와 음을 주목한다.

\\\\이명원 (문학평론가)

어떻게 장소를 서사화할 것인가



*이명원

현재 경희대 후마니타스칼리지 교수로, 비평과전망, 실천문학, 내일을 여는 작가, 문화과학 등 저널 편집위원 및 편집주간 역임했다.

주요저서로는 <타는 혀> <해독> <연옥에서 고고학자처럼> <마음이 소금밭인데 오랜만에 도서관에 갔다> <종언 이후: 최일수와 전후비평> <파문: 2000년 전후 한국문학 논쟁의 풍경>, <시장권력과 인문정신>, <연옥에서 고고학자처럼>, <담벼락에 대고 욕이라도>와 20여 권의 공저서가 있다.

수상경력

문화일보 신춘문예 당선 (1993), 제2회 상상비평상 수상(1997), 한국의 미래를 열어갈 100인 선정(2004), 제21회 성균문학상 수상(2008), 제50회 한국출판문화상 저술상 수상(2010)

문학장작에 있어 장소성은 매우 중요하다. 문학에서의 장소의식은 기억이 매개된 실존적 장소이면서 동시에 역사적 장소다. 서사장르와 서정장르에서 어떻게 장소가 지닌 실존성과 역사성을 조사, 연구, 발굴, 형상화할 것인가의 문제를 이 워크숍을 통해 탐구해 보기로 한다. 이를 위해 일본의 오키나와 현의 역사와 예술을 사례 삼아 논의를 전개한다.

\\이태원 (전통음악 작곡가)

국악, 떳떳하게 싫어하기 - 음악적 노란봉투
사용법, 아니면 새로운 순환 체계



*이태원

음악동인고물 음악감독으로 전통음악과 관련된 정치적, 문화적, 역사적, 문법적 논제들을 Staged Documentary(공연형 다큐멘터리)라는 개념 하에 무대화해 왔다. 수학적으로 존재하는 음악언어와 언어적으로 존재하는 음악언어 혹은, 연역적 음악형성과 귀납적 음악형성의 관계에 대한 사유를 중추로 하여, 조선의 음악문법이 폐기되면서 여기로 이월된 사유 주제들이 함유하는 보편 질문에 대한 사유자가 되려고 한다.

주요작품

<한 노래의 삶과 죽음 - 가곡에 접근하는 일곱 가지 방법>, <국악에 관한 세 가지 논쟁 피노키오 - 한 친환경 A.I.의 죽음에 관한 르뽀>, <예쁜 백조새끼 - 아름다움의 세 가지 용도>, <음악기하학의 두 가지 풀이>

국악은 근대화의 정치적 이데올로기, 전근대적 세계 인식, 언어 말살 공학, 말살 대상으로서의 이중 문법성 등이 백주대낮에 투명하게 전쟁을 벌여온 장소이다. 국악이라는 이름도 객관적인 지명 같은 것이 아니라 그 전쟁의 전략과 전선을 그대로 보여주고 있다. 이 전쟁의 물리적 위치는 우리 스스로의 정신이다. 국악이라는 부위로부터 우리는 음악 범주, 문법성을 통과하여 우리 세계의 체제, 경제적 심리적 지배 방식을 촉감할 수 있다. 국악이라는 이 개념적 수단의 내부 매커니즘에 손 대보기. 음악은 철창이나 봉투에 담겨 있다. 그것은 결코, 상상한 것은 모두 인정된다고 거짓 선전하는 예술적 지배 체제를 벗어나지 않는다.

라운드 테이블

Round Table



\\ \\ \\ 이매망량: 非+非-非×非÷=∞

초청패널: 주재환(시각 예술가), 김남수(안무비평가)

*주재환

1941년 생으로, 1960년 홍익대학교 서양화과를 입학하였다. 한 학기만 다니고 그만둔 뒤 생활전선에 뛰어들어 행사, 외판원, 방범대원등 안해본 게 없다. 민속가면 제작자, 미술강사, 누드미술학원 경영, 민속연구소 연구원, 출판사 편집장 등 다양한 이력의 소유자이다. 철저히 제도권 울타리 밖을 떠돌던 그는 80년 '현실과 발언'의 창립회원으로 뒤늦게 미술작업을 시작했다. '현실과 발언'창립전에 출품한 '계단을 내려오는 봄비', '몬드리안 호텔' 등은 모더니즘과 민중미술 양쪽에 새로운 가능성을 보여주는 작품으로 좋은 평가를 받았다.

주재환은 민중미술에서 원로 반열에 든 작가이자, 평단에서는 한국적 개념미술의 선각자로 꼽혀왔다. 실제로 그는 해학과 풍자를 섞어 한국 미술판의 "아트(아트)를 구성지게 풀어낼 수 있는 몇 안되는 입심의 소유자이기도 하다.



*김남수

안무비평가, 다원예술 관여자. 2006년 퍼포밍아트지 <판>, 2011년 무크지 <Op. Scene> 각각 창간과 함께 현재까지 편집위원 활동. 2008년 백남준아트센터 연구원 활동(3년), 2012년 국립극단 선임연구원 활동(1년), 2013-14년 아시아문화개발원 팀장 및 드라마투르그 활동(1년). <백남준의 귀환> (공저)이 있고, 평론집으로 <고함>(공저) <감흥의 미학>(근간)이 있음.



도깨비를 둘러싼 대담. 현실 정치의 개혁가 정도전이 어떻게 해서 도깨비에게 사과하게 되었는지를 필두로 해서 주재환 작가의 작품 세계에 나타난 술한 도깨비들, 그리고 한중일의 각각 독특한 도깨비 설화와 이미지들을 다루게 될 것이다. 그 과정에서 소위 '이매망량'은 가) 이매 - "집 안에 있는 도깨비" 나) 망량 - "산과 들에 있는 도깨비"를 규합한 용어로서 이제 인간을 넘어선 새로운 프로토타입의 선상에서 판타지 중심의 상상력과 미학의 개념으로 사용하고자 한다. 낯익으면서도 어리숙하고, 괴롭히면서도 도와주며, 무서우면서도 친근한 '이매망량'의 이 양의적인 성격을 충분히 이야기하고자 한다. 당신은 궁금하지 않은가.

- 1) 왜 수로부인은 용궁에 갔다온 후에 자주 용궁을 드나들기 시작했는지
- 2) 안압지에서 나온 귀신얼굴 기왓장이 어떻게 해서 용얼굴 기왓장으로 돌변했는지
- 3) 헤르메스가 어떻게 해서 두 얼굴의 야누스로 바뀌어졌는지
- 4) 말썹꾸러기 트릭스터가 왜 문화영웅이 되는지
- 5) <산해경> <요재지이> <야창귀담> <삼국유사> 등에는 어떤 일물(一物)들이 등장하는지

100년의 거리

옛날 도깨비 vs 오늘 비깨도

대(大) - 대들보도 대요, 댓돌도 대요, 대가시도 대요, 세숫대도 대요, 담뱃대도 대니라.

방(方) - 큰방도 방이요, 지대방도 방이요, 동서남북 사방도 방이니라.

광(廣) - 쌀광도 광이요, 찬광도 광이요, 연장광도 광이요, 광장도 광이니라.

불(佛) - 등잔불도 불이요, 모닥불도 불이요, 촛불도 불이요, 화톳불도 불이요, 번갯불도 불이요, 이불도 불이요, 햇불도 불이니라.

화(華) - 매화도 화요, 국화도 화요, 탕화도 화요, 화병도 화요, 화살도 화요, 화엄경도 화니라.

엄(嚴) - 엄마도 엄이요, 엄살도 엄이요, 엄정함도 엄이요, 화엄도 엄이니라.

경(經) - 명경도 경이요, 구경도 경이요, 풍경도 경이요, 인경도 경이요, 안경도 경이니라.

대(dae) - 대표선발도 대요, 해병대도 대요, 대학병원도 대요, 대학원도 대요, 대교에서 투신도 대요, 대박도 대니라.

방(bang) - 방송국도 방이요, 노래방도 방이요, 모텔방도 방이요, 방명록도 방이요, 가석방도 방이니라.

광(gwang) - 광고 산업도 광이요, 광평도 광이요, 수집광도 광이요, 광화문도 광이요, 광넌 사이코패스도 광이니라.

불(bul) - 불란서도 불이요, 불광 전철역도 불이요, 불타는 금요일도 불이요, 불 켜 리미터도 불이요, 달러의 한자표기 몇 불도 불이니라.

화(hwa) - 화이트컬러도 화요, 스마트폰의 경량화도 화요, 화난 얼굴도 화요, 누드화도 화요, 화물수송기도 화요, 선진화도 화니라.

엄(eum) - 엄지 싸인도 엄이요, 엄청난 참사도 엄이요, 미쓰 엄도 엄이요, 엄마의 보톡스도 엄이요, 엄한 CEO도 엄이니라.

경(gyung) - 경제도 경이요, 경기장도 경이요, 경찰의 CCTV도 경이요, 경고등도 경이요, 경고사격도 경이니라.

옛날 도깨비의 썰은 경희선사(1849-1912)가 모년 모월 모일에 오대산 월정사에서 '대방광불화엄경'을 설법한 대중용 법문입니다. 그 이래 100여년이 지난 후 오늘 비깨도를 자칭한 주재환(1941-)이 2014. 7. 20 심야에 경기창작센터 303호에서 경희의 썰을 그대로 본받아 패러디했습니다. 도깨비깨도 곧 이매망량(魑魅魍魎) 현상은 무의식의 심연에서 작동하여 역동적인 심령의 힘을 발산하는 '사이키 에너지'로 보고 있습니다.

/ 김열규, 도깨비 날개를 달다, 1991, 춘추사

\\ \\ <아트스타 코리아!> 이후를 말한다.

모더레이터 : 반이정(미술평론가)

초청패널: 구혜영, 림수미, 신제현, 유병서, 차지량, 홍성용

*반이정

미술평론가. 중앙일보, 한겨레, 경향신문 등에 미술평론과 칼럼을 연재했다. 국내 최초 미술 서바이벌 방송 '아트 스타 코리아'에서 멘토와 심사위원을 지냈다.



*구혜영

설치, 퍼포먼스 작가 구혜영은 중앙대학교 미술대학 조소과를 졸업하고, 영국 런던 골드스미스 대학(Goldsmiths College)에서 순수미술 석사학위를 받았다. 런던의 살롱 컨템포러리, 바지하우스, 주영한국문화원 등 다수의 그룹전에 참여했으며, 귀국 후 2013년 복합문화공간 에무에서 '김밥의 천국' 개인전을 열었다. 또 광주 문화재단 미디어아트 전시 'Death of a Star'에 참여하기도 했다. 최근 김구림 개인전 '사라진 아름다움'의 퍼포먼스에 참여했다. 스타일온의 예술 서바이벌 프로그램 아트스타코리아에 출연중이다. 구혜영의 작업에는 소비되는 것, 죽음, 인생무상에 관한 이야기가 있다. 그의 퍼포먼스에는 죽음에 대한 익살스럽고 희극적인 접근, 소모적으로 덧없이 사라져가는 존재들에 대한 사색, 영광스럽고 고귀한 현대와 접대, 디오니소스적 광란, 오락과 여흥이 혼재한다. 퍼포먼스에 초대된 관객들은 때로는 한바탕 즐거운 파티를 즐기듯이, 때로는 엄숙하고 격식을 차린 의식에 참여하듯이 작가와의 물리적, 심리적인 유대와 연합을 형성하면서 현장을 함께 만들어가는 일원이 된다. 무대 위에서 배우, 가수, 댄서, 피아니스트 등 상황에 따른 여러 역할을 소화하며 관객과 함께 우연적이고 즉흥적인 전개를 주도하는 구혜영은 연극성(Theatricality)와 진실성(Sincerity)의 경계와 극단을 오가며 그 사이에서 줄다리기를 즐긴다.



*림수미

일상에서 흔히 만날 수 있는 사물들을 나의 신체 사이즈와 비슷한 크기로 재 구상하는 다소 전통적일 수 있는 방식의 조형 작업을 하고 있으며, 그 안에 누구나와 쉽게 대화할 수 있는 주제를 넣고 있다. 많은 사람과의 소통을 위한 간담, 명료함 뿐만 아니라, 작품 그 자체의 조형적, 시각적인 미를 추구한다. 현재는 시카고, 뉴욕, 한국을 오가며 한 명의 젊은 작가 그리고 대학원생으로써 예술에 대한 경험과 배움의 견문을 넓히고 있다.





***신제현**

2010년 성균관 대학교를 졸업하고 2012년 동 대학원을 수료했다. 2010년 아트스페이스 휴에서 'Play mob'이라는 제목의 첫 개인전을 시작으로 인사미술 공간, 대안공간 꿀, 서교실험 센터, 우민 아트센터, 서울시립미술관 등에서 20회 가량의 기획전과 개인전을 했다. 미디어 기기를 이용한 놀이를 통해 정치적 저항 방법을 제시하거나 대안 포르노를 제작해주는 '신 공공미술', 공간을 약기화하여 그 지역이 지닌 장소 특정적 성향 등 다양한 층위의 이슈들을 작업하고 있다.



***유병서**

영상이론을 전공한 유병서는 제도적이고 관습적인 예술에 반기를 들며 의도적으로 크고 작은 문제를 일으키는 방식으로 현대미술에 비판적으로 개입한다. 위트와 재치 때로는 엽기로 무장한 작가는 미술뿐 아니라 시, 연극연출 등 다양한 방면에서 '협업'과 블랙코미디 그리고 '현실참여' 라는 세 가지 키워드를 가지고 가볍지만 무거운, 웃기지만 슬픈, 간단하지만 난해한 작업을 이어가고 있다. 방향을 가늠할 수 없는 그의 행보는 그가 주장으로 있는 극단 미완성프로젝트의 실험적 활동을 통해 블랙박스과 화이트큐브의 경계를 넘나든다.



***차지량**

- 개인전 2012 <new home>, 플레이스막, 서울
- 2011 <일시적기업>, 아트센터보다, 서울
- 2010 <세대독립클럽>, TV12, 서울
- 2008 <이동을 위한 회화>, 찜지일러팝, 서울
- 레지던시 2014 고양미술창작스튜디오, 고양
- 2012-13 인천아트플랫폼, 인천
- 2011 노네임하우스, 부암동 주택공간, 서울
- 수상 2012 국제뉴미디어페스티벌 젊은작가상
- 앨범 2013 <Overdrive : 밤의 드라이브>

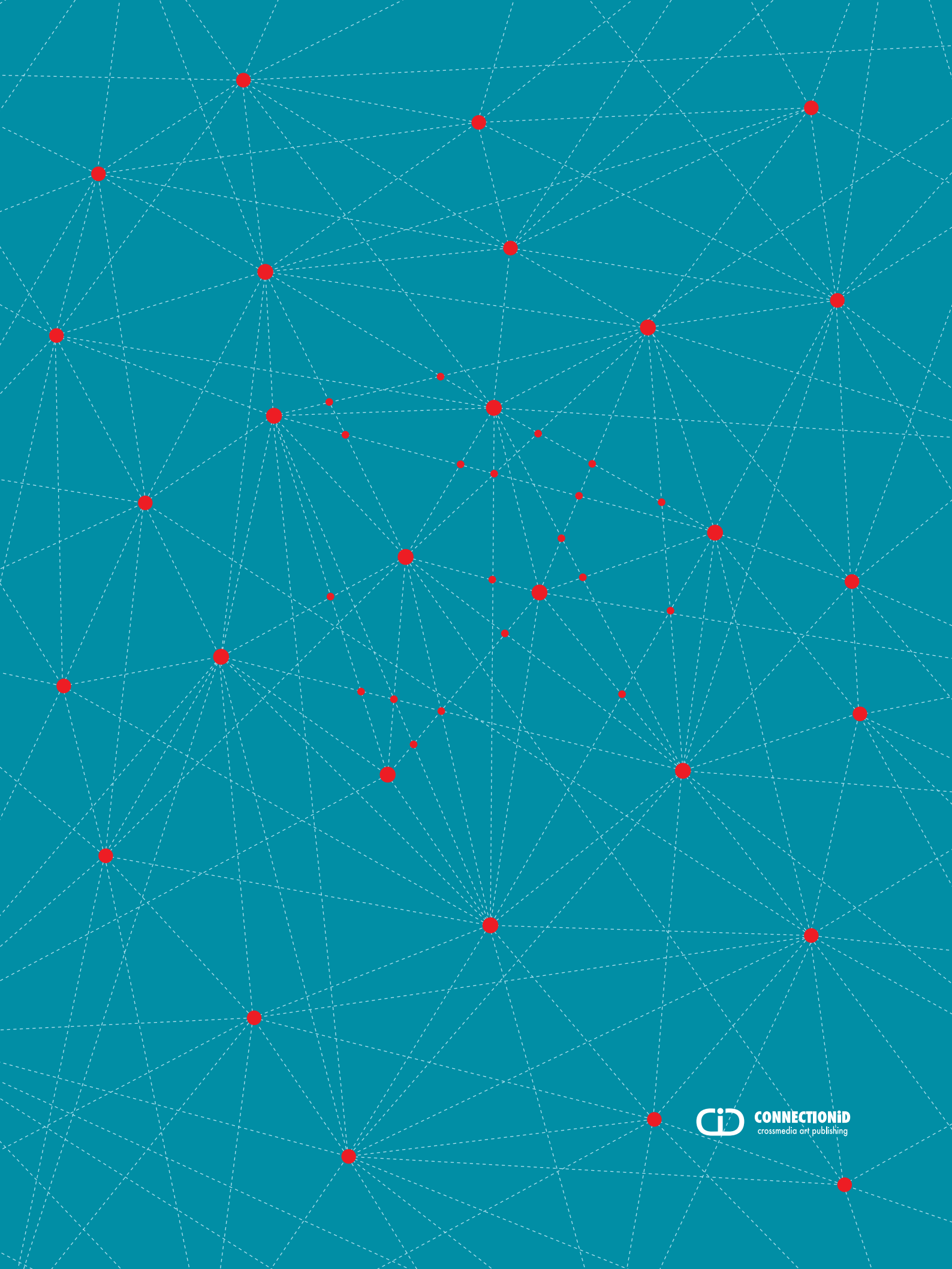


***홍성용**

2004년 서울대학교 동양화과를 졸업하고 2008년 동방대학원대학교에서 옷칠조형예술학과 석사를 졸업했다. 이후2012년에 영국에 있는 University of Brighton에서 Sequential Design/Illustration과에서 MA과정을 졸업하고, 귀국후 2014년 서울대학교 미술대학 대학원 미술학 박사과정 수료했다. 2006년 국립미술 창작스튜디오 레지던시 프로그램에 있을때 참여한 Shenzhen Fine Art Institute 해외작가 교환 레지던시 프로그램에서 선보인 "심천유물전"을 시작으로, 작가가 기억하는 이미지들을 기록하고 옷칠을 이용하여 유물로 제작하는 작업을 진행하고 있다.

《아트 스타 코리아》(Art Star Korea, 약칭 '아스코')는 현대예술을 소재로 한 오디션 리얼리티 프로그램이다. <슈퍼스타K>를 만들었던 CJ E&M이 제작했고, 2014년 3월 30일 스토리온에서 첫방송되었다. 개요 홈페이지에서는 '기존의 틀을 깨고 새로운 가치를 만들어 내는 아트스타! 이에 겁 없는 예술가 15인이 과감하게 도전장을 던졌다. 상상조차 하지

못했던 인생 단 한 번의 기회! 그리고 그들의 자존심을 건 치열한 아트 서바이벌! 과연 현대 예술계에 센세이션을 일으킬 단 한 명의 아트스타는 누가 될 것인가.'라고 선정적인 타이틀을 내 걸었던 이 프로그램이 끝났다. 이 프로그램에 참여했던 6명의 작가들과 함께 반이정 멘토의 사회로 그 후일담을 들어 본다.





주최·주관



협찬

