



참석자

진형준(사회)

문학평론가, 홍익대 불문과 교수

김채현

무용평론가, 예술종합학교 교수

박신의

미술평론가, 경희대 경영대학원 교수

이규석

예술경영지원센터 센터장

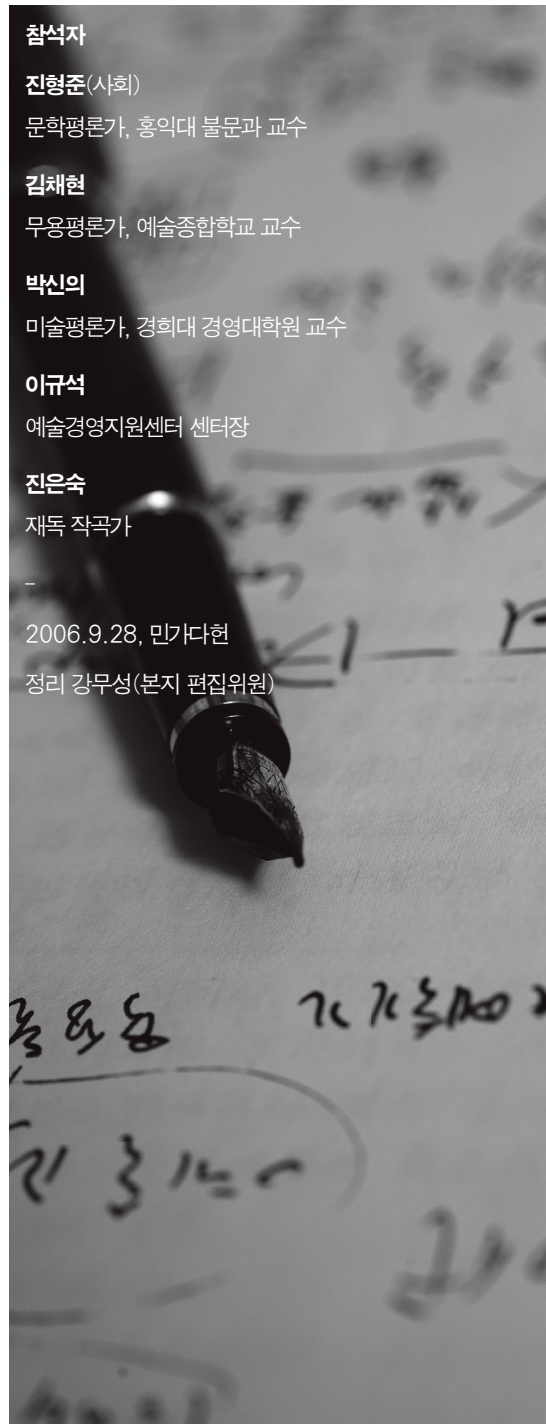
진은숙

재독 작곡가

-

2006.9.28, 민가다현

정리 강무성(본지 편집위원)



우리의 현재 좌표가 어떻게 되고,

흘러서 이르게 될 미래는 무엇인가?

진형준(사회) ▶ 오늘 우리 앞에 놓인 주제는 '세계로 열린 한국 문화예술의 감수성'입니다. 지금까지 세계화와 관련된 많은 논의가 있어 왔기 때문에, 이 주제를 '세계'와 '한국'이라는 키워드만을 중심으로 생각하기 시작한다면 결코 새로운 주제가 될 수 없을 것입니다. 그 동안 우리 사회에서 세계와 한국 문화예술이 논의될 때 크게 두 가지 논리에서 벗어나지 못한 것 같습니다. 즉 우리 문화예술이 세계에서 인정받아야 하고 그러기 위해서는 '글로벌스탠더드'에 맞춰 우리 자신을 변화시켜야 한다는 논리, 아니면 우리 것이 가장 좋은 것이고, 결국 가장 우리다운 것을 가지고 세계로 진출해야 한다는 식의 논리였지요.

오늘 우리의 대화는 그런 논리의 반복이 아닌, 제3의 시각이랄까 뭔가 새로운 논리를 발견할 수 있는 기회가 됐으면 좋겠습니다. 세계화 속에서 우리 문화감성의 변화가 광범위하게 감지되고는 있지만 그것을 영역별로 구체적으로 들여다보면서 종합하는 기회는 별로 없었던 것 같습니다. 음악·미술·무용·연극 그리고 문학을 이야기할 수 있는 인원 구성이 됐군요.

김채현 ▶ 안에서 밖으로든, 밖에서 안으로든 어쨌든 세계가 열리고 있는 상황입니다. 저는 이렇게 보고 싶습니다. 지금 물이 흘러가고 있다, 그런데 이 물은 어디로 흘러가고 있는가?



이 흐름을 어떻게 해석할 것인가? 우리의 현재 좌표가 어떻게 되고, 흘러서 이르게 될 미래는 무엇인가?

이런 의문에서 저는 사실 우리 내부에 상당한 혼돈이 있다는 생각부터 갖습니다. 그 혼돈의 양상을 공연예술계를 중심으로 세 각도에서 보고 있습니다. 첫째는 '창작'에 있어서의 혼돈, 둘째는 '유입', 셋째는 '교류전략'에 있어서의 혼돈입니다. '창작' 측면은 가장 본질적인 부분이지만 만만치 않은 화제니까 뒤로 미루고 다른 것들부터 말해 보죠.

공연 분야에서 보면 대형 뮤지컬이나 무용 작품 등 해외의 완성도 높은 작품이 지금 많이 유입되고 있습니다. 사실은 수입품들이지요. 긍정적 측면도 무시할 수 없지만 여기에 큰 맹점이 있습니다. 국내 예술 창작계의 상황이랄까 현재 진행에 대한 고려는 없이 유입이 이루어지고 있다는 거죠. 해외 공연물 유입을 지배하는 것은 철저한 마케팅 기획의 논리입니다. 그래서 당장은 손님을 많이 끌고 있죠. 하지만 해외의 프리미어 리그 축구팀만 계속 불러들여 경기를 시킨다면 끝내는 국내에 축구를 할 사람이 남아날까요? 현 상황은 오히려 국내 창작계를 위축시키는 폐단을 낳고 있는 중입니다.

'교류전략'에도 혼돈이 있습니다. 우리는 해외에 전통물을 많이 들고 나갔고 지금도 그런 경향이 농후합니다. 부채춤 같은 것이 대표적이죠. 한국의 정체성을 가장 쉽게 드러낼

수 있어서 그렇겠지만, 새로 창작할 부담이 없다는 점이 더 크게 작용하는 건 아닐까요? 또 오래 다듬어져 온 것이기에 완성도가 높다는 이점도 있겠고요. 이렇게 일차적인 발상에서 손쉽게 기법으로 해서 빚어지는 결과는 우리 문화예술에 대한 해외의 인식이 상당히 고착되고 편협되어 있다는 점입니다.

이런 상황과 더불어 '창작'에서의 혼돈이 자리잡고 있습니다. 쉽게 말해 오늘날 진정한 창작은 동시대 세계인에게 대화를 걸 수 있는 것이어야 한다고 저는 생각합니다. 그런 위대한 창작의 밑뿌리는 인간과 삶에 대한 깊은 인문적 성찰입니다. 예술을 왜 하는가? 예술은 무엇이며, 지금 내가 하고 있는 예술은 삶을 어떻게 수용하고 그것에 다가가는가? 이런 근본적인 질문에 나름의 개성 있는 대답을 가진 창작자가 과연 얼마나 될지 의문이군요.

이처럼 토대의 부실로 인해, 위대한 창작으로 가기에 앞서, 사실 시대 상황과 생활양식의 변화에 따른 예술의 능동적인 자기변용에서조차도 대응이 미흡한 게 우리의 현실적 좌표가 아닌가 합니다.

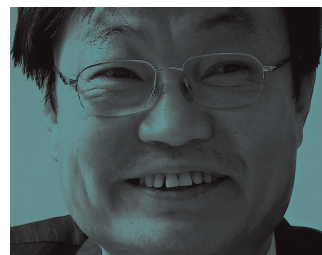


진형준 ▶ 이제 시작인데 너무 압축한 결론부터 나오는 것 아닐까요? 저는 다음과 같은 점에 주안해서 대화가 전개되면 어떨까 싶습니다. 먼저 세계 체험이 일상화한 이후 우리 문화예술 각 분야에서 뭔가 발전적인 징후가 포착되고 있는지, 있다면 그것이 어떤 것인지 살펴보았으면 합니다. 또 한국 문화예술의 정체성을 어떻게 진단할 수 있는지, 감수성의 측면에서 과감하게 우리와 외부의 다름과 닮음을 성찰해보면 좋겠습니다.



박신의 ▶ 저는 오늘 주제가 지난 8월 한국문화예술위원회가 연 심포지엄의 주제와 같은 연장선 위에 있다는 생각이 듭니다. '예술의 미래, 미래의 예술'을 주제로 해서, 사회변동, 기술 변동 같은 생활양식의 변동 속에서 예술이 어떻게 능동적으로 대처해나갈 것인가를 다루었거든요. 그때 장르 교차의 문제, 테크놀로지와 예술산업의 문제, 극장과 미술관이라는 제도 공간을 벗어나 관객과 직접 만나는 무대 없는 극장과 벽 없는 미술관, 지역을 바꾸는 예술 등이 주제로 제안되고 이에 대한 사례들이 발표됐습니다.

지역을 바꾸는 예술의 경우 지역 토호



진 형 준
문학 평론가, 홍익대 불문과 교수, 한국상상학회 회장,
한국문학번역원 원장
계간 〈문학과 사회〉 편집 동인, 계간 〈상상〉 편집인,
〈21세기 문학〉 기획위원

의 낮은 예술이 아니라 삶 속으로 파고 들어가는 새로운 예술이 제시됐죠. 또 테크놀로지 결합으로 인해 관객과 새롭게 만나는 방식에 대해서는, 인터랙티브 개념을 살려 관객이 참여하는 방식의 미디어 아트가 공공미술로 확장된 예, 문학에서 시각장애인을 위해 책을 활용한 읽어주는 책을 개발하는 예가 소개됐습니다. '문학 나눔 콘서트'에서처럼 기술매체의 활용을 통해 문학이 문자 중심에서 이미지와 소리 등으로 확장하는 가능성도 소개됐고요.

진형준 ▶ 문화예술 자체에서 새롭고 발전적인 징후들을 짚어 보았으면 좋겠다고 말씀드렸는데, 지금 박신의 선생님께서 말씀해 주신 부분은 정책적인 측면에서 문화 향수층을 배려하는 새로운 움직임과 그에 따른 형식적 시도들의 새로움에 관한 것으로 들리는 면이 있습니다. 저로서는 그런 측면의 접근도 중요하지만 그와 함께 또 다른 면모도 살펴봐야 하지 않을까 싶은데요.

저는 예술은 나름대로의 생명체라는 생각을 늘 품고 있는데요, 물론 사회나 다른 장르와 유기적으로 맺어진 생명체라는 뜻입니다. 그런 점에서 보자면 새로운 조건에서 그 장르 자체가 하나의 독립적 생명체로서 건강하게 존재하기 위한 모색이랄까 움직임이랄까 이런 것들이 내적으로 어떻게 새롭게 나타나는지를 먼저 살펴보았으면 한다는 것입니다.

문학을 예로 들면 이런 이야기가 되겠



죠. 이른바 영상 정보화 시대를 맞이하여 활자 매체를 이용하는 문학이라는 장르의 존재의 의미에 대해 문학 스스로 근본적인 물음을 던질 수밖에 없게 됐습니다. 지금 그런 성찰이 진행 중이죠. 또 한편으로는 이른바 세계화, 국제화라는 대세, 혹은 새로운 조건 앞에서 우리 문학의 창작과 소개는 어떤 식으로 이루어져야 하는가 하는 고민도 주된 과제가 되고 있고요.

박신의 ▶ 저는 영상 정보화 시대라는 시대적 변화 자체가 예술로 하여금 새로운 언어를 묻고, 만들게 하는 계기로 작동한다고 봅니다. 예를 들면 컴퓨터라는 매체가 실제로 창작과 소통의 문제를 달리 접근하게 만들면서 관객과 만나는 방식까지 변화시키고 있으니까요.

심포지엄에서 다뤄진 것은 진형준 선생님 말씀처럼 단순히 향수층에 대한 정책적 배려나 그를 위한 새로운 시도의 문제가 아니었고, 관객과 만나는 방식을 달리할 때 어떻게 예술 자체가 새로워질 수 있는가를 묻자는 것이었습니다. 예술이 전통적 자기 존재방식을 새롭게 의심하고, 그래서 제도화된 모습을 벗어나려는 모험을 감행하는 것을 조망한 거죠. 거리예술이나 공공미술의 경우처럼, 극장이나 미술관이 아닌 현장으로 가면서 창작 방식과 소통 방식이 달라지는 가운데 그 자체로 모더니즘의 조형언어 체계를 넘어서는 확장이 일어나고 있습니다.

미술에서 이러한 존재론적 반성은 사

진의 출현과 함께 일찍부터 제기됐죠. 이후 영화와 비디오, 컴퓨터, 디지털 카메라로 이어지는 새로운 미디어의 연속적 등장은 결국 ‘회화는 죽었는가?’라는 질문을 던지게 만들 정도로 영향력이 컸고, 미술이 이들을 받아들임으로써 스스로 변형과 확장을 시도해 왔습니다. 또 연극적 요소를 받아들인 퍼포먼스나 건축적 요소를 받아들인 인스톨레이션 기법이 한편으로는 모더니즘 언어에 대한 자기부정과 더불어 삶의 차원으로 확장해 가는 자기생장의 몸짓이자 흐름으로 나타났습니다. 60년대 이후 현대미술은 손으로 그리고 표현한다는 기존의 미술개념을 벗어나 일종의 ‘질문하기’의 방식을 취하는 개념미술(conceptual art)이 주류가 되면서 또 다른 확장을 이루지요. 물론 그러한 움직임의 출발은 엄밀히 말하면 1910년대 마르셀 뒤샹까지 거슬러 올라가겠지만요.

한국 문화예술의

‘새로운 징후’,

‘발전적 징후’인가?

진형준 ▶ 예술 각 장르의 정체성이 지금 어떤 변화를 겪고 있는지, 그리고 그것이 영상 정보화 시대와 어떤 연관을 맺고 있는지 잠깐 이야기해도 좋겠군요. 영상 정보화 시대를 맞이하면서 정체성 문제로 제일 혼동을 겪고 고민하는 것은 문학이라고 저는 생각합니다. 실



은 영상 정보화 시대라는 표현은 반대되는 개념이 결합한 모순어법에 속합니다. 영상 시대건 정보화 시대건 그것을 낳은 것은 과학 기술의 발전이지만 지향하는 세계는 정반대니까요.

문학의 입장에서 보자면 그 둘이 모두 문학의 정체성을 동시에 위협한다고 느끼기에 섬세한 구분에 인색한 편입니다. 조금 전 문학의 정체성이라고 말씀을 드렸지만 실은 문학이 지녔던 권위라고 표현하는 것이 더 정확할 것입니다. 문학이 유별나게 위대해서가 아니라 구텐베르크 시대에 활자매체가 지니고 있던 영광을 그대로 업고 있었던 것이지요.

저는 새로운 시대에는 꼭 새로운 것만이 남고 낡은 것은 사라져야 한다는 절대로 믿지 않습니다. 하지만 변화는 받아들여야 하는 것도 사실입니다. 요약하자면 구텐베르크 시대에 문학이 누렸던 영광을 그리워하며 오늘날 그 위상이 약화되는 것을 안타까워할 필요도 없지만, 동시에 문학 무용론을 들고 나오는 것도 우스운 일이라는 것이지요. 분명 새로운 시대에는 다른 장르, 혹은 다른 학문이 문학이 맡았던 역할을 맡을 것입니다. 하지만 그렇다고 문학의 존재 이유가 사라지는 것은 아니지요. 오히려 지금이야말로 문학의 존재 이유를 진지하게, 그리고 새롭게 성찰해야 할 때가 아닌가 합니다.

오늘날 문학계에서 벌어지고 있는 여러 현상들, 형태 파괴야 이미 낡은 표현이고 타 장르

와의 넘나들-심지어는 게임을 위한 소셜도 나오고 있지요-등 여하튼 문학이라는 이름으로 이루어지고 있는 모든 일들을 문학의 정체성, 글쓰기의 정체성을 묻는 차원에서 다시 진지하게 성찰해 보아야 한다고 봅니다. 그 경우 가장 나쁜 것이 기왕의 문학관으로 새로운 현상들을 판단하거나 재단하는 행위이겠지요.

문학이 지녔던 권위가 구텐베르크 시대에 오는 당연한 귀결인 것처럼 일반적인 말씀을 드렸는데 우리나라의 경우는 거기에 사회·정치적 상황이 덧붙여졌던 것이라고 말씀드리고 싶습니다. 문학의 사회적 역할이랄까 이런 것이 강조되면서 문학이 우리 사회의 변혁에 알게 모르게 큰 기여를 했던 것이 사실이지요. 그런데 이 땅에서 그렇게 문학이 큰 지위를 차지하면서 오히려 우물 안 개구리 식이 된 것은 아니었던가 하는 반성도 듭니다. 창작에서의 국제적 감각이 결여되어 있던 것이지요.

김채현 ▶ 영상 정보화 시대와 관련하여 무용에서는, 미디어로 대신하는 움직임 자체를 춤으로 볼 것인가 말 것인가 하는 문제가 제기되고 있어요.



그 문제에 앞서 상기되는 것은 이른바 ‘혼성’입니다. 백남준의 비디오 아트 같은 경우 미술에서는 이의를 제기하지 않았지만 무용은 다릅니다. 다른 공간에서 원격 조종해서 무대에 올리게 되면 그것이 무용인가 아닌가 구분하기가 어려워지죠. 결국 무용이 무엇인가, 라는 근본적인 질문으로 연장됩니다. 눈앞에서 벌어지는 실제 움직임과 눈에 보이지 않는 것을 어울리게 하는 이런 혼성 확장의 경향은 더욱 확산될 것으로 보입니다.

진현준 ▶ 무용 쪽에서 새롭고 발전적인 징후라면 어떤 게 있을까요?

김채현 ▶ 새로운 징후는 분명히 있어요. 장르 해체가 대표적이지요. 춤의 장르 구분은 전문인이 아니라면 설명하는 것도 이해하는 것도 어렵지만, 문학의 시와 소설처럼 춤은 발레·한국무용·현대무용으로 영역이 나뉘져 있었고 영역 간 이동은 거의 이루어지지 않은 한국의 특수한 현실이 있었습니다.

하지만 90년대 초반부터 그 구분이 무너지기 시작했고, 처음에 서서히 나타났던 그 현상이 이제는 일반화됐죠. 이제 한국무용인지 현대무용인지 발레인지 모를 춤사위와 양

김 채 현
무용평론가. 한국예술종합학교 무용원 이론과 교수
한국춤예술연대 의장
전 한국춤평론가회 회장, 전 서원대·중앙대 교수

식이 혼성된 작품이 무용 창작의 대체적인 경향으로까지 되어 버린 느낌입니다. 그런데 과연 그것이 발전적인가? 물론 상상력의 확장 같은 발전적인 성과가 있습니다. 하지만 전적으로 그런가는 선뜻 답하기 어렵습니다. 명확한 답을 내리자면 그 새로운 정후에서 어떤 예술적 창의성이 보이는가, 다시 말해 그것이 창작 본연의 진정성을 갖추고 있는지 다시 진단해야 하니까요.

진형준 ▶ 무용에서 그런 장르 해체 현상이 일어난 배경은 뭔가요?

김채현 ▶ 단순화해 말하자면 해외의 자극에 의해서라고 할 수 있습니다. 사실 앞서 말씀드린 것처럼 춤 장르가 셋으로 나뉜 것도 해외의 유입에 의한 결과였습니다. 발레가 들어오면서 한국 전통무용과 구분이 생겼습니다. 그리고 해외의 창작춤, 이른바 20세기 현대무용이 들어오면서 다시 경계가 생겼습니다. 80년대에 와서야 현대무용을 정식으로 받아들이게 됐지만, 여전히 ‘단편적으로’ 받아들였던 편입니다. 당시 해외유학파들은 영역 분할을 고집하고 서로 융합할 수 없다는 고정관념을 보였기 때문이죠.

하지만 이런 고집이나 고정관념이 일부 평론가들의 즐기찬 지적과 아울러 해외의 새로운 자극에 의해 결국 무너진 겁니다. 그런 구분을 무의미하게 만드는 작품들의 유입과 함께요.

박신의 ▶ 미술의 경우도 해외유학파의 활



동과 국제교류의 기회 등의 여건이 형성된 것을 80년대 말로 잡고 있습니다. 88년 올림픽 이후로 국제교류와 개방이 이뤄지면서 그 전까지 모더니즘과 민중미술의 이분법적 구도를 형성해오던 상황에서 그 양상이 훨씬 다원화됐다고 할 수 있을 일련의 포스트모더니즘 논의가 이뤄지기 시작했거든요. 매체의 확장이나 비디오·미디어·설치 미술 같은 것이 80년대 중후반부터 확산된 것이 이러한 배경을 두고 이루어졌다고 할 수 있습니다.



이규석 ▶ 연극 분야와는 비교가 되는군요. 한국연극이 세계연극과 직접적이고 전면적인 교류를 시작하게 된 것은 상대적으로 최근의 일입니다. 그러한 계기를 마련해준 것이 1997년 서울경기세계연극제와 2000년 LG아트센터의 개관이었지요. 이러한 계기들을 통해 당대를 대표하는 연극의 화제작들이 대거 소개되면서 세계 연극의 흐름과 한국연극의 감수성을 나란히 비교해 볼 수 있는 배경이 마련됐습니다.



김채현 ▶ 우리 전통적인 예술에서 근대적인 예술로 이행하는 과정을 보면 외부의 자극이 끼친 영향은 절대적이었습니다. 그 외부 자극은 물론 일본을 통해서 들어온 거고요. 이렇게 일본을 통해 간접적으로 외부 자극을 받아온 것이 도대체 언제까지인가? 물론 예술사를 엄밀히 따져 들어가야 정확히 답할 수 있는 문제지만, 70년대까지, 아니면 80년대까지 그래 왔다고 해도 별 무리가 없을 것입니다.

특히 공연계는 그랬습니다.

공연 분야의 유입이 이뤄지기 위해서는 외국에 가서 보거나 외국에서 와서 보여주거나 둘 중 하나여야 하는데, 이런 드나들이 본격화한 것이 88올림픽 이후인 90년대 들어서부터니까요. 문학의 경우도 별반 다르지 않을 것입니다. 물론 문학작품을 원어로 보는 인구가 얼마나 되겠습니까만, 텍스트가 쉽게 드나들 수 있게 된 것은 80년대 후반 아닙니까. 개인적 경험이지만 70년대에 한국에서 외국 책 한 권 구하기가 얼마나 어려웠는지 모릅니다. 외국 문화원을 뒤지고, 정보도 겨우 얻고, 환전하고 송금하고…. 그래서 과연 1년에 텍스트를 얼마나 구할 수 있었겠습니까? 인터넷으로 해외 정보를 안방에서 구하는 요즘과는 비교가 되지 않죠. 문학의 경우 외부 자극에 의해 매체의 변화가 일어난 것이 아마 20세기 초로 잡고 있지요?

진형준 ▶ 사실은 그렇죠. 이른바 신소설이 100년 전 외국 문물의 수입과 함께 탄생했으니까요. 물론 면밀히 따져볼 문제지만, 이를 근거로 순전히 외래적 영향에 의해 문학에서 새로운 창작 기법이 탄생했다는 주장도 가능합니다.



하지만 자생적인 부분, 즉 그렇게 변신할 수밖에 없는 필연성, 그런 강력한 요청이 내부로부터 분출됐기 때문이라고 보는 시각도 역시 가능합니다. 어쩌면 자생적인 부분이 더 컸던 것은 아닐까요?



박신의 ▶ 미술 분야에서 현대적 개념의 미술의 수용과 함께 자생적인 맥락을 충족시키는 것으로 민중미술을 꼽을 수 있어요. 일차적으로 민중미술은 80년대 민주화 운동과 연관되어 진행된 것이지만, 실제로 그 양상은 다양한 스펙트럼을 드러내고 있습니다.

80년대 초반 민중미술의 태동을 알린 ‘현실과 발언’ 그룹은 사실적 리얼리즘의 좁은 의미를 넘어 한국사회의 문화적 모순을 파악하면서 이를 개념미술의 방식으로 풀어냈습니다. 양식적으로는 사진 콜라주 및 몽타주, 시공간의 중첩을 드러내는 초현실주의적 기법, 이미지와 텍스트의 결합, 만화적 기법의 차용 등 다양하게 드러났죠. 이러한 양식은 실제로 좁은 의미의 리얼리즘 양식을 벗어나는 국제적이면서 현대적 감각을 지닌 것이지요.

또한 전통에 대한 재해석이 시도됐고, 이후 생활미술로 발전하면서 창작과 소통의 차원만이 아니라 유통까지 변화하게 만들었지요. 걸개그림의 경우가 대표적이죠. 정치적 현장을 직접 찾아나서면서 이미 미술관 컨텍스트를 벗어나는 언어의 개발이 이루어진 셈이니까요. 결국 민중미술이 대의명분으로 내세웠던, 예술이 사회를 바꿀 수 있는가에 대한 모색은 제도권 내에서 통용되는 미술의 표현 방법, 유통 방식, 소통 방식을 깨면서 가능했던 거죠. 저는 이러한 시도 자체가 미술계의 문제를 새롭게 하는 것이면서 자생적 맥락을 충족하는 중요한 성과라고 봅니다.

진형준 ▶ 저로서는 각 장르에서 나타나는 변화의 모습이, 그것이 국제적 감수성이건, 이국적인 감수성이건, 민중적인 것이건, 그러한 새로운 형태를 쫓 피울 내적인 필연성, 좀 거창한 말로 우리의 근원적 욕망의 한 부분 이랄까 근원적 꿈과 어떻게 연결이 되는가를 좀 짚어보고 싶어서 드린 질문인데요. 아무래도 질문이 너무 막연했나요?

박신의 ▶ 외부로부터의 자극이 분명 우리에게 영향을 줬지만, 그 영향 자체가 완전히 일방적이지는 않았다고 생각해요. 예술의 발전은 예술 자신의 반성을 요구하는 계기에 의해서 이루어지는 거니까요. 민중미술은 사회의 다른 부분에 영향을 미쳤고 그 과정에서 훨씬 더 많은 시너지가 일어나지 않았나 싶은데, 그 점은 자생적인 부분이지요.

진형준 ▶ 이번에는 진은숙 선생님께 여쭙보기로 하지요. 음악계에는 어떤 새로운 징후가 있는지, 혹 그러한 것을 느끼신다면 그것을 발전적인 모습으로 볼 수 있는지요. 독일에서 작곡 활동을 하고 계시니까 외부, 즉 자극의 발신지에서 보는 입장이 나올 수도 있겠습니



진은숙 ▶ 제가 하고 있는 음악이 기본적으로 서양음악이라, 제가 말하는 것도 상당히 제한적인 범위의 이야기가 될 수밖에 없겠네요. 제가 하는 음악 영역에서는 연주하는 사람이나 창작하는 사람이나 아무리 한국 사람이라고 해도 뿌리는 서양에 두고 있습니다. 뿌리를 서양에 두고 있다는 말씀은, 영향 관계 이전에 근본적으로 음악을 실현하는 일체의 방식이 애초부터 서양식이라는 겁니다.

앞에서 말씀하신 분들이 '외부'라고 했던 부분 그 자체를 우리가 직접 실행하고 있는 셈이죠. 그래서 외부 자극에 의해서 새로운 매체 변화가 일어났다는가, 우리 내부에서 자생적으로 형성된 새로운 징후가 어떻든가 하는 식의 말을 음악 영역에 대해서는 하기가 어려운 측면이 있어요. 문제의식, 고민의 지점부터가 다르다고 할까요. 연주는 특히나 그렇습니다. 그나마 외부 자극에 의한 우리 내부의 변화를 말할 수 있는 영역이라면 창작, 즉 작곡이 될 텐데, 솔직히 말씀드리면 한국의 창작음악계는 이제 막 걸음마를 떼고 있는 단계여서 이를 대상으로 본격적인 논의를 하기도 어렵지 않을까 싶어요. 그래서 음

박 신 의

미술평론가. 경희대학교 경영대학원 문화예술경영학과 교수, 경희대학교 문화예술경영연구소 소장

현 한국문화예술위원회, 문화관광부 규제개혁혁신위원회 위원, 인천문화재단 이사

대통령 자문 정책기획위원회, 문화중심도시조성위원회 위원 역임

악 이야기를 하자면 지금까지 이 자리에서 논의된 것과는 상당히 다른 초점에서 말씀드릴 수밖에 없을 것 같네요.

일반적으로 음악계에 한국적이어야 더 가치 있고 더 훌륭한 음악으로 여기는 분위기가 있어 왔습니다. 구체적으로는 한국 전통음악에서 소재나 형식을 가지고 와야만 한국적인 것으로 여기고 높이 평가하려는 경향이 있었고, 80년대에는 그런 경향이 특히 강했지요. 당시에는 그런 작업이나 운동을 하는 팀도 많았습니다. 지금도 그런 경향이 없지 않아요.

저를 보고 왜 한국적인 음악을 하지 않는다는 식의 질문을 하는 분들이 있습니다. 제가 그렇게 하지 않는 이유는 한국적인 게 싫어서도 아니고, 한국 전통음악이 뒤떨어진 것 이어서도 아닙니다. 다만 제가 하려는 음악, 저의 음악적 성향이 그런 게 아니어서 그런 것뿐이죠. 그런데도 마치 애국심에 무슨 문제가 있는 것처럼 오인될 때가 있습니다. 한국 전통음악을 채용해서 작곡하는 게 옳다, 옳지 않다는 뜻에서 하는 말이 아닙니다. 누군가는 한국의 전통음악 요소를 채용한 음악을 할 수도 있겠지요. 그러나 그것이 유일한 가능성이 돼 버린다면, 반드시 그래야만 한다고 말하면 저는 그것에 반대한다는 거죠.

한국적인 음악을 해야 한다고 외치는 분들의 논리를 들여다보면 그 논리의 출발점이 전혀 음악적이지 아닐 때가 많아요. 그분들이 음악 위에 두고 있는 가치가 대개 국가, 민족,

이렇게 되거든요. 비음악적인, 다분히 정치적 이랄까 이념적인 흥분과 열광이 음악이라는 본질적인 부분을 덮어 버리고 있어요. 왜 그렇게들 하나같이 우리의 우수한 문화로 세계를 제패하고, 국위를 선양해야 한다는 식으로 보는지 모르겠어요.

저는 그것을 문화 패권주의나 예술 제국주의라고 규정하고 싶어요. 우리가 패권과 제국의 위상을 갖지 못했다는 점만 빼면 사실 그와 다를 게 될까요? 역설적이지만 이것도 어쩌면 우리 자신에 대해 갖고 있는 열등감, 외국에 대한 콤플렉스의 반작용이 아닐까 싶어요. 음악의 본질로 돌아가 음악 자체로 훌륭한 것을 만들어낸다면 자연스레 세계의 공감을 얻게 되겠지요. 그때 그 음악을 우리가 한국적이라고 불러도 되겠지요. 그러다 보면 그 부수적인 결과로 국위가 선양되기도 하겠지요. 하지만 국위 선양을 위해서 음악을 한다? 이 건 첫 단추가 잘못 끼워진 거죠. 우리 음악의 세계화를 위해 몸부림칠 게 아니라 훌륭한 음악을 하다 보면 저절로 세계화가 되는 것 아니겠어요? 그러니까 이제 그만 콤플렉스에서 벗어났으면 좋겠어요.



진형준 ▶ 아까 창작음악계는 걸음마 단계라고 하셨는데요.

진은숙 ▶ 한국적 상황의 특징을 꼽으라면 창작은 무시하고 연주만 중시하는 태도를 꼽을 수 있어요. 그게 원인이면서 결과예요. 그런 환경 때문에 대다수의 음악인들이 연주 쪽

으로만 몰려가고 창작 쪽은 한산해지는가 하면, 바로 그렇기 때문에 창작 쪽에서 제대로 된 작품이 나오지 않게 되고, 다시 그 결과로 창작에 대한 외면이 이어집니다.

저는 이런 현상이 ‘명품’을 향해 달려드는 현상과 별반 다르지 않다고 생각해요. 한마디로 번쩍거리는 자리에 서고 싶은 거죠. 그런데 연주자의 자리는 번쩍거리는 반면 창작자의 자리는 번쩍거리지 않거든요. 보이지도 않죠. 연주 쪽에서는 외국의 무슨 콩쿠르에서 화려한 1등상을 타고 일약 주목받는 인물로 떠오르곤 하잖아요. 바람직하다고 보긴 어렵지만, 나도 저렇게 돼야지, 하는 전망이 연주 쪽으로 사람이 몰려들게 만듭니다. 그나마 창작 영역에서는 그런 전망을 불러일으키는 모델조차도 없어요. 지금까지 윤이상 선생이 거의 유일하지 않을까 싶어요. 지금 번쩍거리는 자리에서 연주하는 그 아름다운 곡이 언젠가, 그 누군가가 창작을 했기 때문에 있는 것이라는 너무나도 당연한 진실을 사람들이 기억했으면 싶어요.

김채현 ▶ 춤의 경우도 그런 점이 있어요. 서양의 고전발레를 가져와서 공연을 많이 합니다. 국립발레단에서 해마다 하는 <호두까기 인형>은 관객이 제일 많은 춤 작품이죠. 그러나 캐스팅에만 관심을 두지 원 안무자가 누군지 호기심을 갖는 사람은 거의 없어요. 그게 한국만 그런 건 아니고 서양도 그렇지 모르지만.



진은숙 ▶ 그렇다고 제가 우리 창작음악계를 절망적으로만 보고 있는 건 아니에요. 시간과 노력이 쌓여야죠. 우리 나름의 독창성(originality)이 나타나려면 50년, 100년의 흐름이 쌓여야 하겠죠. 그러는 동안 여러 창작자가 나오고, 그들의 작품이 커져야 쌓여야 흐름이 보이지 않겠어요? 지금 상황을 보면 굉장히 답답하고 비관적일 수도 있는데, 어디 그게 음악만의 문제겠어요? 다만, 분명히 변화되어야 할 부분은 있어요. 화려한 외형에 혹하지 않고 음악의 본질을 추구하며 묵묵히 자기의 음악세계를 찾아가려고 하는 독자적인 사람들이 많아져야 하고, 또 우리 사회가 그런 사람들이 찬찬히 성장해 갈 수 있도록 진득하게 참고 봐주는 쪽으로 전환돼야죠. 현재로서는 그런 사람에 대한 격려와 배려가 많이 부족해요. 그러니까 자라기 전에 모두 꺾인다고 할까요?

필요충분조건:

인간, 세계,

예술과 관련된 ‘식견’ 또는 ‘지성’

김채현 ▶ 저는 창작의 부진을 근대적 의미의 창작자의 개념이 확립되지 않은 여파로 봅니다. 서구는 긴 세월 동안 많은 시행착오와 시도를 해오지 않았습니까? 그 결과 새로운 창작물이 수용되고 향유될 수 있는 시스템, 즉 예술을 위한 근대적 환경이 조성됐습니다.



근대적 의미의 창작자-즉 예술가-는 예술의 주체입니다. 주체라고 한 것은 자기 아이덴티티를 가져야 한다는 것, 자신의 발언을 해야 한다는 것이죠.

그런 관점에서 우리 예술계를 바라보면 의구심이 듭니다. 정말 이 작업에는 내적인 필연성이 있는가? 일상용품이라면 익명적으로 유통될 수도 있죠. 하지만 예술품은 바로 예술가, 창작자 그 자신입니다. 이때 그 자신이라는 것은 단지 일상적 개인이 아니죠. 그래 갖고서는 예술이 전제하는 소통이 불가능하니까요. 자신이 누구인가 자꾸 파들어 가야 합니다. 파들어 가다 보면 뭐가 나오니까? 바로 인간이죠. 인간의 보편, 즉 휴머니티입니다. 그렇게 파들어 가는 노력은 누가 해야 합니까? 바로 창작자 자신일 텐데, 그런 의미에서 지금 우리가 보완해야 한다면 인간·세계·예술과 관련된 ‘식견’ 또는 지성이 아닐까 합니다. 근대적 의미의 창작자가 되려는 사람도, 관객도, 청중도, 독자도 그 점에서 미흡하긴 마찬가지입니다. 결국 근대적 의미의 창작자 개념을 뿌리내리는 작업은 ‘예술 하기를 열망하는 자’가 스스로의 작품에서 풀어야 할 과제로 던져져 있는 셈이죠.

박신의 ▶ 창작자의 역할을 새롭게 규정하려는 시도로서 저는 자주 러시아 아방가르드의 생산주의 예술을 사례로 들곤 합니다. 러시아혁명 이후 소비에트를 가장 선진적인 사회로 만들기 위해 예술의 역할을 정확히 배치한



결과로서, 실제로 이때 예술가들은 가장 선진적인 조형언어를 구사하면서 예술과 삶을 결합하는 이념을 실천해 갔습니다. 그리고 이들은 스스로를 좁은 의미의 창작자의 모습으로 제한하지 않고, 예술 창작물이 사회를 바꾸고 사회를 새롭게 만들어간다는 의미에서 ‘문화생산자’, ‘아티스트 엔지니어’ 등의 용어로 규정한 바 있지요.



진형준 ▶ 대체로 창작의 빈곤과 부진은 환경 탓도 있지만 창작자 자신의 인문적 성찰과 의식의 빈곤에 기인한 바 크다는 지적인 것 같습니다. 영국 쪽의 새로운 정후에 대한 이야기를 들어볼까요?



이규석 ▶ 감수성의 측면에서 영국의 국내외적 경향을 이야기하자면, 저는 ‘새로운’ 정후에 대해서는 논할 수 있지만 그것이 곧 ‘발전적’ 정후라고 이야기할 수는 없을 것 같습니다.

세계적으로 최근의 영국적 감수성은 ‘해체주의로부터 본원적 영국성으로의 회귀’ 현상이 두드러지게 나타나고 있습니다. 영국이 예술 장르로서의 생존 근거가 희박해지면서 언어의 해체나 퍼포먼스성의 강조, 공간성과 조형미의 탐구 등을 강조하는 시도를 거듭해 오는 동안, 영국예술의 본원적 가치인 ‘언어와 문학성’에서 떨어져 온 데 대한 반성이겠죠. 그 본원적 가치로 다시 다가가고 있는 것입니다. 그런 한편으로 비언어 신체극이나 뮤지컬에서와 같이 연극미학의 상품성과 기

능적 소통주의를 추구하고 있다는 것이 연극 장르의 또 다른 흐름이라 말할 수 있습니다.

논의의 초점을 한국연극의 감수성으로 좁혀보자면, 이미 말씀 드렸드시피, 우선 한국 연극이 세계 연극과 전면적인 교류를 시작하게 된 것이 비교적 최근의 일입니다. 1997년 ‘서울경기세계연극제’, 2000년 LG아트센터의 개관 등을 계기로 세계 연극과 전면적 교류를 시작했고, 이 계기를 통해 당대를 대표하는 연극의 화제작들이 대거 소개되면서 세계 연극의 흐름과 한국 연극의 감수성을 비교해 볼 상황이 마련됐습니다.

이러한 일련의 흐름은 한국 연극의 감수성이 유럽을 중심으로 한 서구 연극의 우월성을 일방적으로 수용하던 한계를 능동적으로 극복할 수 있는 계기를 만들어 주었다고 봅니다. 물론 한국 연극이 서구 연극에 대한 비교의식의 자괴감에서 벗어나는 단계를 뛰어넘어 세계적 포섭성을 획득하기까지는 여전히 가야 할 길이 멀지만, 적어도 세계 연극과 대화하고 감수성의 지평을 넓혀 나갈 수 있는 단초는 이미 만들어졌다는 점을 고무적인 일로 평가하고 싶습니다.

연극예술은 무대를 매개로 관객들로 하여금 삶과 세계를 읽어내게 해주는 작업입니다. 그 기반은 포용적 감수성이라고 봅니다. 형식과 사조의 문제를 떠나 무대 위의 시공간을 빌어 관객들과 함께 세계를 해석하고 끌어안을 수 있게 하는 것이 그 포용적 감수성의

미덕이겠지요. 최근 한국 연극을 보면 그런 포용적 감수성보다는 분노와 조소, 내부에 응어리진 것들의 분출 욕구 등 상대적으로 파괴적이고 공격적인 감수성을 더 많이 보여주고 있다는 점이 아쉽다는 생각입니다.



김채현 ▶ 세계를 향해 열린 한국 예술의 감수성이라는 주제를, 한국 예술가의 예술이 우리 아닌 남을 설득할 감성을 가졌는가? 정도로 해석한다면, 이 부분에서 잘 한다고 격려하고 또 앞으로 더 밀어주자 하는 식으로 결의하면 편하기는 하겠지만, 한국의 3, 40대 창작자들에게 기대를 걸면서도 참 아슬아슬해 보여요. 밀어주자 해도 어떻게 밀어줘야 할지 의문이 제기된다는 겁니다. 흔히 말하는 지원을 강조하기 전에 살펴볼 것이 있는데, 지금 우리가 직면하는 어려움이 근본적인 데서 비롯되기 때문입니다. 예술교육 그리고 예술가가 육성될 수 있는 사회 환경이 바람직한 상태를 지향하는지 의문입니다. 겉으로 보기엔 발전한 것 같지만 세계 무대에 내놓으면 생산성도, 품질도 높아 보이지 않거든요.



진형준 ▶ 사실 말을 바로 하자면 우리의 교육의 문제점은 비단 예술교육에만 국한되는 것은 아니지요. 며칠 전에도 인문학 출판사와 고려대학에서 인문학의 위기를 선언하지 않았습니까? 예술교육뿐만 아니라 대학교육 전체가 위기 상태죠.



김채현 ▶ 고전적인 말이지만 모든 것이 탄탄한 교육에서 나온다는 것은 아무도 부정할

수 없습니다. 사실 인문교육의 강화는 너무나 필요하고, 강조할 수밖에 없는 부분입니다. 현재와 같은 교육환경과 성장환경에서 유망한 예술가가 나오기를 바라는 것은 가뭄에 콩 나기를 바라는 격이죠. 그럼에도 앞서 말씀 드린 것처럼 근대적 창작자의 개념을 체화하는 것은 어차피 ‘예술 하기를 열망하는 본인’ 스스로가 풀어야 할 과제입니다. 근본적인 환경의 개선이 필요하긴 하지만, 그렇다고 예술가들을 위해 현실 세상을 다 바꿔 줄 수는 없는 노릇입니다. 오히려 예술가들에게 ‘어딜 가서 공부 좀 진하게 하고 네 자신의 생존을 걸고 살아 남아라’ 하는 냉정한 태도를 보일 때가 아닐까 싶어요. 다들 지원이 충분하지 않다고 하지만, 지원이 능사는 아닙니다. 밑 빠진 독에 물 붓는 격이 될 수도 있어요. 자기 갱신 없는 예술인에게 과연 지원이 필요합니까? 질적인 기대가 이루어지지 않는다면 했던 지원마저 취소하는 과단성도 보일 때입니다. 서운할지 모르겠으나 사실 적지 않은 현장인들이 지원이라는 ‘산소호흡기’ 덕분에 연명하고, 그로 인해 정작 지원받아야 할 예술가들의 기회는 줄고 또한 창작 환경이 전반적으로 악화되는



경향이 농후해서 정책의 손질도 필요합니다.

박신의 ▶ 지원은 궁극적으로 예술로 하여금 자기 발전을 유도할 수 있는 것이 되어야 합니다. 가난한 예술에 대한 ‘적선’이나 ‘배분’이 되어서는 곤란하죠. 물론 그 동안 우리의 문예진흥기금은 작은 액수여서 실제로 가뭄에 내리는 가랑비와 같이 소액다건으로 이루어진 면이 있습니다. 그러나 이제는 위원회로 전환한 만큼 지원정책 자체가 새로 수립되어야 하리라 봅니다. 현장의 필요와 요구에 따라 성격을 달리하면서 지원의 방식을 다양화하는 것도 가능하겠지요. 소액다건이 필요한 경우와 집중지원이 필요한 경우를 나누더라도, 실제로는 예술 자체가 자기 성장과 창작에서의 경쟁력을 갖도록 유도하는 방식이 중요할 것입니다.

어떻게 지역적 맥락에서

글로벌한 설득력을 가지고

질문을 던질 것인가?



진형준 ▶ 화제를 바꿔 보겠습니다. 저는 최근 우리 작가들이 비로소 국제적인 감각을 갖

이 규 석
(재) 예술경영지원센터 센터장, 한국문화예술위원회 다원예술소위원회 위원
서울프린지페스티벌 집행위원장 (1998~2005)
2004 광주비엔날레 축제행사 프로그래머

기 시작하는 것은 아닌가 하는 과감한 생각을 해봅니다. 우리의 문학 작품이 본격적으로 외국어로 번역되어 해외로 소개되기 시작한 현상이 가져온 변화일 텐데요, 그 전에는 창작을 하면서 외국인 독자를 상정한 경우는 거의 없었지요. 김영하 씨가 일전에 좋은 얘기를 들려줬습니다. 자신의 작품이 영어·독어·불어 등 외국어로 번역되니까 창작하는 자세가 달라지더라는 겁니다. 국제적인 감각을 얻게 됐다는 이야기인 것으로 저는 이해했습니다. 우리의 사유(思惟)가 국제화되기 시작했다는 징후로 보아도 되겠죠.

사실 우리의 문학이 이제야 국제적 감각을 갖기 시작했다고 해서 부끄러워할 필요는 없습니다. 어디 문학만 그런가요? 우리의 사유와 인식 전체가 다 그렇지요. 하기가 대한민국이라는 국가가 이제 겨우 50년 조금 지났으니... (웃음) 그런데 문학을 통해 우리의 사유가 국제화된다는 사실은 아주 중요한 결과를 낳습니다. 우리의 사유가 국제화된다는 것은 우리와 다른 사유나 문화를 이해할 수 있게 할 뿐 아니라, 우리 문화와 사유의 특수성을 우리 자신이 국제적인 감각에서 이해할 수 있게 만든다는 것을 의미합니다. 세계화가 지구촌 정신의 획일화만 낳는 것이 아니라 개별성의 확대와 심화를 한편에서 잉태한다는 이야기는 그래서 가능해지지요. 우리는 타자를 이해함으로써 우리를 좀더 잘 이해하고 우리의 것을 더 소중히 여길 수 있는 계기를 마련하게 됩니다.



련하게 됩니다. 우리의 문학에 대한 새로운 성찰이 우리의 전통을 꺼안는 보다 큰 모습으로 갈 수 있는 빌미를 저는 거기서 발견합니다.

박신의 ▶ 실제로 작가에게 중요한 것은 국경을 넘어서는 문화적 체험이고, 문화의 차이를 이해하는 기회를 확보하는 일이지요. 다른 문화를 접하고 이해할 때 자신을 훨씬 더 풍부하게 바라볼 수 있고, 또 좋은 '질문'을 던질 수 있으니까요.

미술에서는 국제교류 체험을 통해 창작의 새로운 기운을 얻기 위한 프로그램으로 레지던스 프로그램이 활발한 편인데, 저로서는 국제적 감각과 자기 체험을 위해 이런 레지던스 프로그램이 활성화되는 것이 매우 바람직하다고 봅니다. 우리 예술가들이 이런 프로그램을 적극 활용했으면 합니다. 레지던스 프로그램 운영을 위한 기구와 지원이 잘 되어 있는 나라가 많습니다. 우리나라도 최근부터 국립현대미술관이나 사립미술관이 스튜디오를 열어 국제교류를 실행하고 있지요. 프로그램에 따라 미술만이 아니라 문학·공연·건축·만화·일러스트레이션·비평 등 다양한 장르를 함께 받는 경우도 많습니다.



진형준 ▶ 국제 교류를 위해 반드시 넘어야 할 산이 번역입니다. 문학은 특히 그렇죠. 우리 문학을 들고 해외에 나간다는 것은 우리도 이런 것이 있다고 조심스레 품평회에 내놓는 것이 아니라, 우리의 정신 속에 세계와의, 타자와의 소통 가능성을 안고 가는 것 아닙니까?

일본은 메이지 유신 당시 번역을 국가사업으로 지정할 정도였고, 1992년 프랑크푸르트 도서전 주빈국 행사 당시 번역된 책이 만 오천 종이었습니다. 우리는 작년도에 주빈국으로 참여를 하면서 천 권을 못 채웠는데 말입니다. 급하게 한국을 대표할 만한 책들을 그러모은 느낌인데, 일본과 비교를 해보면 한참 늦다는 생각이 들 수밖에 없습니다. 하지만 늦었다는 생각만이라도 공유할 수 있다면 그것은 이미 늦은 게 아니지요.

박신의 ▶ 미술의 경우는 좀 다른 점이 있습니다. 국제 교류를 위해 문학은 번역을 필요로 하고, 공연예술은 직접 사람이 가야 하는데, 그것도 단체로 움직여야 하니 몸집이 크지요. 그러나 미술은 작품만 가도 됩니다. 국제 교류에서 미술은 굳이 번역이 필요 없다는 점에서, 그리고 국제적 체험을 쌓는 일이 개인적인 차원에서 이루어져 다른 장르에 비해 용이하다는 점에서, 문학이나 연극 등이 겪는 고민을 훨씬 앞서 치러버린 셈이라고 할 수 있습니다. 단지 한국의 작가들이 어떻게 지역적 맥락에서 글로벌한 설득력을 가지고 질문을 던지느냐가 국제적 경쟁력의 관건이 아닐까 생각해 봅니다.

미술 분야는 한국작가들이 국제무대에서 나름대로 경쟁력을 가지고 있고, 국제적 감각을 갖추었다고 긍정적인 평가를 내릴 수 있다고 봅니다. 그런 토양이 마련된 것은 90년대 중반부터 유럽이 새로운 미술의 담론을 아



시아에서 찾기 시작하면서부터입니다. 한계에 부딪혀 있던 국제미술시장이 막 개방된 중국의 새로운 작가 발굴을 통해 출구를 찾아보려는 계산이 깔려 있었던 거지만, 그에 편승해 많은 아시아 작가들이 시장의 흐름을 타게 됐죠. 그럼에도 한국의 경우 지역적 맥락의 특수성과 차별성이 나름대로 읽힐 수 있다고 봅니다. 이를테면 이불이나 최정화 같은 작가들이 보여준 한국의 싸구려 키치문화에 대한 해석이 서구인들을 주목하게 만들었고, 서도호의 군대 인식표로 만든 갑옷에서 형성되는 묘한 아우라가 매력적인 것으로 작용했지요.

김채현 ▶ 이 점에서 우리말로 철학하기 작업이 참고가 될 겁니다. 80년대 후반에 우리 시각에서 철학사전 편찬 작업이 시작됐었고 그로부터 10년쯤 지나면서 그런 관점의 단행본들이 간혹 나왔습니다. 생각을 개념으로 하는데, 개념이 형클어진 이전 상태에서 인문적 판단이 제대로 서지 않았을 테고 이로 인해 사회 전반적으로 그리고 예술 부문에서도 주체적 사고가 정립될 틈이 없었습니다. 말하자면 80년대 말 해외여행 자유화와 90년대 중반 이후 디지털 사이버적 차원에서 물리적 국경선이 없어지는 현실을 배경으로 이제 세계로 열린 감성을 운위하는 데까지 이른 현 상황은 우리가 체험적으로나 주체적으로 상당히 성장했음을 시사하면서 한편으로는 그간의 형클어진 사고력이 예술 부문에서도 정리될 필요가 있다는 점을 환기하는 바도 크군요.

진형준 ▶ 문학 번역에서는 더욱 깊고 섬세한 고민이 요구되고 있는 상황입니다. 세계 하면 우리는 서구를 생각하고, 서구도 단일화해서 보는 경향이 있는데, 사실 독일과 스페인, 이탈리아 모두 유럽이지만 각각 다르잖습니까? 한국 문학작품을 번역, 소개하려 해도 나라마다 다른 취향에 대한 고려가 필요합니다.

제가 프랑크푸르트 도서전 당시 경험한 바에 의하면 독일 사람들은 자국인들이 공감할 수 있는 우리의 동시대적인 생활을 담은 작품을 요구합니다. 그런데 프랑스 사람들은 차라리 한국적인 것을 보여줄 수 있는 작품을 요구하는 경우가 많았습니다. 물론 일반화할 수 있는 이야기는 아니라서 조심스럽습니다. 거기다 우리가 우리의 문학을 해외에 소개할 때 고급 담론 형성층을 염두에 두느냐, 일반 대중을 목표로 하느냐에 따라라도 작품의 성격이 달라집니다. 요는 우리의 작품을 해외에 번역할 때 외국의 다양한 스펙트럼을 이해할 섬세함을 지녀야 한다는 것이지요. 그리고 우리의 문학이나 예술을 해외에 소개할 때 당연히 유럽이나 미국만을 염두에 두는 태도도 반성해야 한다고 봅니다. 아랍·동남



아·동구권 등 노력에 비해서 효과가 큰 지역도 얼마든지 많이 있습니다.

이규석 ▶ 우리 연극의 세계화 측면에서 제가 강조하고 싶은 점도 우수한 창작희곡의 적극적인 번역 및 해외 소개 작업입니다. 한국연극의 독특한 미학과 감수성이 세계연극의 교류와 만날 수 있는 가장 좋은 출발점이 거기에 있으니까요. 물론 그렇게 하기 위해서는 먼저 국내에서 우수한 창작희곡을 발굴하고 지원할 수 있는 시스템이 선행되어야 하겠습니다. 아직까지 우리 창작희곡의 해외소개는 매우 미미한 상황입니다. 해외 희곡의 국내 소개도 시기적, 지역적으로 매우 편중돼 있습니다. 우수한 창작희곡의 활발한 해외소개와 함께 해외의 다양한 희곡작품들이 국내에 소개될 수 있는 통로를 마련하는 것이 시급합니다.

덧붙여 진형준 선생님의 말씀을 연극 분야에서 고민해 보자면, 연극의 국제 교류에 있어서도 서구 중심주의의 한계를 적극적으로 극복할 필요가 있다는 점입니다. 한국 연극의 창작과정에 여전히 잔재하는 서구 연극에 대한 모방주의 경향에서 탈피하는 것과 함께 영미권 연극을 중심으로 한 편향적 교류 역시

극복의 대상입니다. 내면적으로는 ‘한국적’인 것에 대한 현상적 강조보다는 ‘한국 연극의 독창성과 정체성’의 맥락에서 ‘아시아 연극의 동시대성’과 만나기 위한 노력이 필요할 것 같습니다.

박신의 ▶ 현대미술계에서 논의되는 아시아 담론은 위험한 구석이 없지 않습니다. 실제로 아시아 담론이 진정한 비평적 담론으로 이어지기보다는 뭔가 정략적인 의도나 정치적 이해관계 속에서 남용되거나 오용되는 부분이 없지 않거든요. ‘광주비엔날레’가 그 하나의 예가 되겠는데요. ‘광주비엔날레’가 국제적 맥락에서 충분히 비평적 담론을 형성하기도 전에, 또 서구미술을 이해할 수 있는 토양이나 기반이 마련되지 않은 가운데, 갑작스레 비엔날레 정체성 내지 주체성 운운하면서 ‘아시아성’이라는 정체불명의 용어가 선동적으로 사용된 적이 있습니다. 거기에 중국 개방에 힘입어 미술시장에 중국 미술이 쏟아져 나왔고, 다시 스타 작가들이 대형 비엔날레에 반복 초대되는 현상이 일어납니다. 그러나 진형준 선생님의 말씀대로 서구도 단일하지 않고 다양한데, 아시아는 어떻습니까? 아시아도 결코 지리적으로 하나가 아니며, 문화적, 역사적으로도 단일한 덩어리가 아닙니다. 게다가 한국이 솔직히 얼마나 아시아 문화를 이해하고 있나요? 이제야 아시아를 접하고 알아가는 단계가 아닐까요? 그런데도 아시아를 같은 출신지역의 개념으로 묶고, 아시아 작가를 대거 초대하



는 것으로 해결을 보려고 했던 거지요. 아시아를 어떻게 이해할 것인가, 어떻게 해석할 것인가의 문제는 서구와 아시아를 대립구도로 바라보는 한 결코 풀릴 수 없을 것입니다. 결국 지역주의적 발상으로 전락할 소지가 너무 많거든요.

진형준 ▶ 솔직하게 말하자면 아시아 이전에 우리 자신도 전혀 모르지요. 서구 콤플렉스에 짓눌려 우리의 것은 부끄러운 것이야, 라는 인식에 젖었다가 갑자기 우리의 것은 소중한 것이야 바람이 불었으니까요. 참 추상적이죠.



진은숙 ▶ ‘우리의 것은 소중한 것이야’가 지나치게 강조되는 것 역시 뒤집어보면 콤플렉스 때문 아닐까요? 제 개인적인 경험으로는 한국 전통음악에 대해서 독일에 가서 오히려 더 깊게 이해하고 좋아하게 된 부분이 많아요. 우리 것이기 때문에 좋은 것이라는 강박에서 벗어나 거리를 둘 수 있게 되니까, 좋은 부분, 안 좋은 부분 다 볼 수 있게 되면서 그렇게 된 거죠.

저는 콤플렉스가 우리를 자꾸만 성급하게 만든다고 생각해요. 뭔가 눈에 번쩍 띄는 것을 세계에 서둘러 내놓아서 우리도 너희 못지않다는 인정을 빨리 받고 싶어한다는 말이지요. 판소리를 여럿이서 한다든가, 이상하게 변질된 국악공연이 쏟아져 나온다는 게 다 그 영향이라고 봐요. 세계화에 대한 지나친 강박관념이 있다는 거죠. 왜 그래야 하는지 모르겠어요. 질이 높은 것을 하면 저절로 세계화

진 은 숙
 서울시립교향악단 상임작곡가,
 베를린 도이체 심포니 오케스트라 상임작곡가(2001~)
 통영국제음악제 상임작곡가(2005. 3~)
 국제현대음악협회 현대음악제 심사위원
 그라베마이어상(2004), 아널드 쾰베르크상(2005) 수상

하는 것 아니겠어요? 질 높은 예술을 하려는
본질적 노력보다는, 밖에서 우리를 어떻게 생
각할까, 이걸 밖에 내놓으면 뭐라고 할까 이런
것에만 너무 급급해지는 인상이에요.

김채현 ▶ 제 생각도 크게 다르지 않습니다.
하지만 삶과 인간을 수용하고 접근하는 시각
면에서 예술적 참신함과 예술적 보편성, 그 두
가지 때문에 예술가는 기본적으로 자기 자신
의 예술이 인류사회에서 유통되기를 희망하
지요. 다시 말해 인류사회에서 인간에 대해 공
유할 새로운 발언을 하겠다는 열망이 예술가
에게 본능적으로 있다는 거죠. 이것이 예술을
하면서 가까운 우리 주변을 넘어 이제는 세계
를 지향하게 되는 배경 아닐까 합니다. 우리의
것을 내보낸다는 것에는 상업적 동기도 있을
것이고, 국가 전략적 필요에 의한 부분도 있겠
지만, 예술인의 입장에서는 범세계적 공감의
우선이라 봅니다. 그리고 춤에서 해외 진출이
늘고 있습니다. 국내에 춤 인구가 적은 편이
아니고 또 춤이 난버벌이라 앞으로 이런 추세
는 강화될 듯합니다. 우리가 갖출 춤 언어를
딱히 한정할 것은 아니나 창작자 자신의 양식
(스타일) 언어를 갖춰야 국제적 진출도, 세계
를 향해 열린 감성도 가능할 겁니다. 그렇다면
아무래도 근본은 창작자로서 기본 역량과 개
성을 확립하는 일일 테고, 세계를 향한 감성
이든 혹은 세계를 향한 한국 예술의 감성이든
그런 기본 위에서만 가능할 것입니다. 그래서
상식적으로 들릴지 몰라도 성급하게 서둘기



보다는 예술적 식견 함양 작업에 두루 지혜를
모아야 함을 다시 강조하고 싶습니다.

진형준 ▶ 다양한 이야기가 오갔고 시간도
많이 흘렀습니다. 시대적 상황은 공통적일지
라도 장르마다 역사가 다르고 안고 있는 문제
가 다르기 때문에 상황에 대응하는 방식도 약
간씩 다른 것 같습니다. 그러나 그런 많은 차
이점에도 불구하고 세계의 문화가 서로 넘나
드는 동시에 미디어 환경도 급변하고 있는 시
대 상황에서 장르의 정체성이 위기를 겪고 있
으며 이를 계기로 발전적 모색을 하고 있다는
점은 공통적인 것 같습니다.

그리고 우리의 예술가들이 충분히 만족
스럽지는 않아도 이미 상당한 수준의 국제적
감각을 획득한 단계에 있다는 것, 우리 문화예
술이 세계인의 공감을 불러일으키는 단계로
나아가기 위해서는 창작의 진보가 가장 중요
하다는 것, 이를 위해서는 인문교육의 강화와
사회적 인식의 개선 같은 환경의 변화도 필요
하지만 무엇보다 창작자의 지적 성숙과 치열
한 예술가 정신의 함양이 필요하다는 데 대체
로 동의가 이뤄진 것 같습니다. 어차피 오늘의
논의는 하나의 일치된 결론을 향해 달려갈 성
질의 것은 아니었습니다. 그보다는 다양한 예
술 장르에서 겪고 있는 변화의 모습을, 자신이
몸담은 영역 너머로까지 시야를 확장시켜 중
합해 볼 기회를 가진다는 데 큰 의미가 있었
습니다. 그 점에서 작지 않은 소득이 있었다고
자평하고 싶습니다. 긴 시간 감사합니다.

